MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

ZWEITER JAHRGANG

1870.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein (M. Bahn),

Königl. Hof-Buch- und Musikhandlung.

Leipziger-Strasse 107.

Nettopreis des Jahrganges 2 Thaler.

Mitglieder-Verzeichniss.

H. Algeier, evangel. Pfarrer, Ober-Beerbach
M. von Asantschewsky, St. Petersburg
A. Asher und Co., London und Berlin
M. Bahn (Trautwein), Berlin
Georg Becker, Lancy
W. Bethge junior, Wilsleben
E. Bock (Bote und Bock), Berlin
Franz Commer, Prof., Berlin
A. Deprosse, Gotha
Alfr. Dörffel, Leipzig
Carl Dreher, Carlsruhe
O. Dressler, Chordirekt., Weingarten
Rob. Eitner, Berlin
Dr. Faisst, Prof., Stuttgart
Moritz Fürstenau, Dresden
Frz. Grunicke, Landau i. Pf.
J. Ev. Habert, Gmunden
J. M. Heberle, Köln
Otto Kade, Musikd., Schwerin
Kirchhoff und Wigand, Leipzig
Utto Kornmüller, Kloster Metten
Emil Krause, Hamburg
L. Liepmannssohn, Paris
List und Franke, Leipzig
Eman. Mai, Berlin
F. Melde, Dr. und Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof
Jos. Müller, Bonn
C. L. v. Oertzen, Kammerherr, Schönberg
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
G. Rebling, Musikd., Magdeburg
Carl Riedel, Prof., Leipzig
Dr. Rietz, Kapellmeister, Dresden
A. G. Ritter, Musikd., Magdeburg
Jul. Rühlmann, Dresden
Wilh. Rust, Dr. und Musikd., Berlin
Wilh. Schell, Prof. und Dr., Carlsruhe
J. A. Stargardt, Berlin
Jos. Seiler, St. Mauritz bei Münster
Dr. Spitta, Sondershausen
G. W. Teschner, Berlin
C. F. Weitzmann, Berlin
Franz Witt, Regensburg
Karl Zangemeister, Dr., Gotha

Inhaltsverzeichniss.

Sach- und Namen-Register.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. — Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. — Die einzelne Nummer 7 Sgr. 6 Pf. Kommissionsverlag v. T. Trautwein (M. Bahn) Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Dem Edlen vnd vesten Oswalden von Eck, zu Wolffs vnd Randeck, meinem günstigen Junckherrn.

Gottes gnad zuuor sambt erbietung meiner willigen dienst, Edler vnd vester lieber Junckherr, ich hab yetzt zum dritten mal wider deutsches gesang ein gute anzal bekommen, vnd in truck bracht, nit allein darumb, das solcher gesang wert ist, das er vnter die leut komme, vnd bey den leuten bleyben sol, da sonst, wo der truck nit wer, solches vnd anders sich verlieren würde, Sonder auch des vrsach halb, das damit der jugent gedienet würde, welche zu vnsern Zeiten seer vil vrsach hat, das sie mit zechen, spilen, vnd andern ergerlichem vnd vnehrlichem fürnemen, in allerley vnart gereth. Denn sie kann nit müssig sein noch feyren, Darumb wo sie mit ehrlichen nützen vbungen die zeyt nit hinbringt, geht sie mit vnehrlichen schedlichen ding vmb, vnd suchet jr kürtzweil. Nun ist aber die Music ye vnd ye, bey gelerten ehrlichen leuten dazu brauchet worden, das sie ergetzlichkeit bringen, vnd die menschen sol frölich machen, wie es denn natürlich ist, vnd wir an jungen kindern sehen, wenn man sie stillen vnd zu friden machen wil, das man jnen singet, vnd sie gern zuhören, vnd damit einschlaffen. So nu solches das schlechte singen thut da kein kunst bey ist, wie vilmer werden die hertzen mit der Music auffgemuntert, vnd wacker gemacht, da man nit in hauffen schreyet, sonder nach der kunst die stimm füret, vnd jr vil zugleich mit vngleichen stimmen, dennoch ein feine gleiche consonantz machen, das es wol lautet, lustig vnd frölich zu hören ist, vnd sie selb die singer, jr freud vnd lust an solchem zusamm singen haben. Es haben die alten die Music auch in der kirchen zum Gottesdienst braucht, vnd ist nit wenigers, was für Psalm vnd ander geistlich Christlich gesang Josquini, Jsaac, Senflini, vnd andere treffliche meister gemacht, die haben ein solche art, wer die wort verstehet, das er mit seinen gedancken still stehn, vnd den worten muss nachdenken, da sonst, wo ers für sich allein lese, für vber rauschen vnd der wort nit also würde achtung nemen. Darvmb Dauid selb, der heilige König vnd vbertreffliche Prophet, sich an den blossen worten nit genügen lassen, sonder auch sein harpffe in die hend genommen hat, vnd die wort durch solche Music gescherpffet, freundlicher und lieb-

licher gemacht. Vnd ist noch heutigs tages ein löblicher vnd nutzer brauch, da man die Music nit aller ding, wie die vngelerten groben Esel, die Widertauffer vnd andere schwirmer thun, auss der Kirche ausschleusset, sonder zu Gottes lob und ehr, vnd der zuhörer nutz wendet, doch so fern da man gute achtung drauff hab, vnd sich für Abgöttischem gesenge hüte. Denn wo die wort nit gut noch rechtschaffen sind, da wird sich kein rechter affect bey finden werden. Ob aber diese gesang, so ich yetzund in truck verfertiget, zu solchem nit dienstlich sind, denn es sind weltgesang vnd nit kirchengesang, so dienen sie doch dazu, weyl das junge volck, wie vorgemeldet, nit müssig sein, sonder sein freud vnd kurzweil muss haben, das sie diss vnd dergleichen ander gesang für die hand nemen, vnd nit wie die groben paurn beim wein vnd an der zech in hauffen schreyen, sonder fein sitsam vnd künstlich zusamm singen. Das ist nit *barbara sed erudita uoluptas*, welche jungen leuten, sonderlich aber den Studenten wol zimmet, vnd sie billich dazu von jren Preceptorib. sollen gehalten werden, als zu einer solchen vbung, da nit allein kunst, sonder auch alle erbarkeit bey ist. Vnd der vrsach halb, hab ich diese gesenge, so in deutscher vnd andern sprachen von trefflichen Componisten gemacht, in truck gebracht, dass ich zu solcher künstlichen vbung vnd ehrlichen freud, dem jungen volck vrsach gebe. Ich habs aber sonderlich, Edler vnd vhester lieber Junckherr, in ewrem Namen wöllen lassen aussgehen, das ewrem Exempel nach auch andere sich an solche künstliche vbung begeben wolten. Es hat mir ewer vhest in vil sachen guten willen vnd fürdenuss erzeiget, Darumb ich mich für schuldig geachtet, euch mit solchem dedicion widerumb zůuerehren. Der liebe Gott wölle euch wolfart zu allem verleihen, was jr zu leyb vnd seel bedürffet, Amen. Datum Nürmberg den 19. Junij 1544.

Ewer V. gantz williger

Johann Ott,

Burger vnd Buchfürer zu Nürmberg.

So lautet die wahrhaft begeisterte Vorrede zu den „Hundert und fünfftzehn guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs stimmen, ... von den berhümbtesten dieser kunst gemacht, (Norimbergae, impensis honesti viri, Johannis Otthonis Bibliopolae Anno M. D. XLIIII.) welche in grosser Anzahl Kompositionen von H. Jsaac und Ludwig Senfel, nebst einigen anderen mehr oder weniger bekannten deutschen Komponisten bringen, wie Joh. Heugel, Oswald Reytter, Wilhelm Braytengrasser, Arnold de Bruck, Thomas Stoltzer, Sixt Dieterich, Joh. Müller, Mathias Eckel, Stephan Mahu, Lupus Hellinck und Joh. Wannenmacher.

Diese Liedersammlung, nebst der früheren von 1534*) (121 Lieder enthaltend) bieten einen reichen Schatz Senfel'scher Kompositionen dar, sowol weltlicher wie geistlicher, so dass es eine unserer vorzüglichsten Aufgaben wäre, dieselben durch eine Partitur-Ausgabe allgemein zugänglich zu machen, um ein Gesammtbild über den noch wenig ge-

*) Becker setzt sie fälschlich in das Jahr 1533.

kannten alten und einstmals hochberühmten Meister zu geben. Leider fehlt es immer an den disponibelen Mitteln und der gemeinsamen Opferfreudigkeit. Von Jedem ein Scherflein, und um die musikalische Kunstgeschichte stände es anders. Sie würde dann nicht nur zur Freude und Erhebung einiger Weniger dienen, sondern zum Gemeingute der ganzen gebildeten Welt werden und mächtig eingreifen bei der Bildungsfähigkeit unserer Zeit.

Noch sei darauf aufmerksam gemacht, dass Ott die Liedersammlung von 1544 seine dritte nennt. Muthmasslich ist die von 1534 die erste. Wer kann über die wahrscheinlich zwischen den beiden liegenden Auskunft ertheilen?

Rogier Michael

ein deutscher Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts.
(Chursächsischer Tenorist und Kapellmeister von 1574 bis gegen 1619)
von
Otto Kade.

Verschiedentliches Material, sowohl biographisches wie künstlerisches, welches mir über diesen ziemlich unbekannten Tonsetzer im Laufe der Zeit in die Hände fiel, übergebe ich um so lieber hiermit der Oeffentlichkeit, als die Angaben, welche die bekannten Tonkünstlerlexika über diesen Meister bringen, im Ganzen ziemlich unzureichend genannt werden müssen.

Rogier Michael — nicht Michael Rogier, wie er auch bisweilen genannt wird — stammt dem Walther'schen Tonkünstlerlexikon zu Folge aus den Niederlanden,*) welches bei dieser Angabe auf den Vorbericht der Dresdener Reformations- und Hofpredigerhistorie von Joh. Gleich c. 10 §. 3 p. 95 verweist. Eine Bestätigung dieser Angabe, der ich indessen in keiner Weise entgegentreten will, da der Name selbst dieselbe zu unterstützen scheint, habe ich gleichwohl nirgends finden können. Die Einladungsschrift, welche der Rektor der Universität zu Leipzig zu den Begräbnissfeierlichkeiten des Kantors an der Thomasschule Tobias Michael, des Sohnes unseres Meisters Rogier Michael, im Jahre 1657 veröffentlichte, berichtet zwar über die Familienverhältnisse des Verstorbenen und über dessen Herkunft mancherlei Einzelnheiten, sagt aber davon eigentlich nichts. Es wird darin nur erwähnt, dass der Verstorbene aus einem Geschlechte berühmter Musiker

*) Fürstenau nennt Bergen als Geburtsstadt. Woher diese Angabe stammt, ist mir unbekannt.

entsprungen sei: „*ut ex familia Musicorum celebrium originem traxit.*“ Dieselbe Gelegenheitsschrift nennt als Vater unseres Rogier Michael einen gewissen Simon Michaelis, einen ausgezeichneten Mechaniker und Musiker des römischen Kaisers Ferdinand I.: „*Avum paternum Dm. Simonem Michaelis Divi Ferdinandi I. Romanorum Imperatoris semper Augusti Musicum et mechanicum insignem coluit.*“ Das Geburtsjahr unseres Meisters ist nicht bekannt; Fétis sagt nur im Allgemeinen, dass er um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren sei, was auch der Wahrheit sehr nahe kommen wird, wenn man bedenkt, dass Rogier Michael schon 1574 eine Anstellung als Sänger in der chursächsischen Kapelle erhielt.

Durch diese Anstellung tritt Rogier Michael in seinen persönlichen Verhältnissen unserem Gesichtskreise etwas näher, da die Akten des kgl. sächs. Staatsarchivs seinen Namen öfter erwähnen. Ich lasse daher in der Kürze folgen, was ich sowohl über seine Anstellung, als auch über seine sonstige Stellung daselbst gefunden habe.

In Folge der Fürsprache und Verwendung des damaligen churfürstlich-sächsischen Kapellmeisters Antonius Scandellus (1568 bis 1580), welcher die Erwerbung eines so tüchtigen Mannes sehr gewünscht und betrieben zu haben scheint, liess der Churfürst August von Sachsen, der gerade in Torgau Hoflager hielt, unter dem 6. Juli 1574 folgendes Schreiben an den Kapellmeister Scandellus nach Dresden ausfertigen:

> »Lieber Getreuer. Wir haben Deinen Bericht, den an uns »verschriebenen Tenoristen Rogier Michael belangend, ver»lesen und weil er deiner Anzeige nach für einen Musicum »bestehen und man sonst eines guten Tenoristen bedürftig, so »befehlen wir dir hiermit gnädigst, du wollest ihm Unser zu »gegen Dresden Ankunft erwarten lassen. Wollen wir ihn als»dann selbst hören und seiner Besoldung halber mit ihm ver»gleichen lassen. Daran geschieht unsre gefällige Meinung. »Datum Torgau den 6. Juli anno 1574.«

Die Probe muss für Rogier Michael glücklich ausgefallen sein, denn kurz darauf findet sich in den Akten seine Anstellung ausgesprochen. Die getreue und unausgesetzte Erfüllung seiner Pflichten erwarben ihm im Laufe einer langen Dienstzeit die Gunst von vier hintereinanderfolgenden Churfürsten: August, Christian I., Christian II. (incl. der Vormundschaft Friedrich Wilhelms) und Johann Georg I. Kurz nach dem Tode des Churfürsten August (1586) bedachte ihn dessen Nachfolger Christian I. mit einem für einen Tonkünstler etwas ungewöhnlichen Geschenke. Rogier Michael

erhielt nämlich den 30. Mai 1586 »um der Dienste willen so er »weilandt dem geliebten gnädigen Churfürsten August seligem und löb»lichem Gedächtnisses sowie auch ihm (Christian I.) zu gnädigstem »Gefallen geleistet, eine Hufe Landes und sieben Acker Wiesewachs, »welche durch Hans Dittmars zu Hornigk Absterben als Mannlehngut »anheimgefallen sein sollen.« Im nächstfolgenden Jahre 1587, erhielt er wiederum von Christian I. als einen Beweis fürstlicher Huld und Gnade »zur Erkaufung einer eigenen Wohnung 100 Gulden gnädigst »bewilligt, weil er sich dermassen verhalten, dass Sr. Churf. Gnaden »August sowohl als auch wir mit ihm gnädigst zufrieden gewesen.« Die Gunst, in welcher Rogier Michael um diese Zeit bei seinem Fürsten Christian I. stand, muss allerdings ausserordentlich gewesen sein. Denn als der damalige Kapellmeister Georg Forster den 16. Oktober 1587 mit dem Tode abging, wurde ihm wenige Monate darauf, den 12. December 1587, diese bedeutende Stellung übertragen, obgleich er bis dahin noch in keiner Weise seine Befähigung zu einem selbst von den bedeutendsten Tonsetzern Deutschlands so gesuchten Amte durch eigene Arbeiten bethätigt und bewiesen hatte. Denn bis jetzt ist mir wenigstens eine Arbeit von Michael nicht bekannt, welche er vor der Ernennung zum Kapellmeister geschrieben habe, vielmehr datiren alle seine Arbeiten erst nach dieser Beförderung.

Rogier Michael verwaltete sein Amt eine sehr ansehnliche Reihe von Jahren. Seine Thätigkeit als Kapellmeister erstreckte sich über das 16. Jahrhundert hinaus, noch beinahe 20 Jahre in das 17. Jahrhundert hinein. Dass er in den letzten Lebensjahren durch Alter und Hinfälligkeit seinen Dienst nicht mit der früheren Jugendfrische versehen konnte, lag in der Natur der Dinge. Schon im Jahre 1613 hatte der chursächsische Hof daher in Ermangelung einer anderen bedeutenden Persönlichkeit den herzoglich-braunschweigischen Kapellmeister Michael Prätorius in Bestallung genommen, der jedoch nur »von Haus aus« diente, wie der Ausdruck damals lautete, das heisst, nur bei ausserordentlichen Gelegenheiten die persönliche Leitung der Kapelle übernahm, wie dies z. B. bei der Kindtaufe Herzogs August den 13. August 1614 geschah. Zuletzt ward Rogier Michael so untauglich zum Dienste, dass der Churfürst Johann Georg I. im Jahre 1619 an den Landgrafen Moritz von Hessen schreiben konnte: »Unser alter Kapellmeister Rogier Michael ist eines »solch hohen Alters und ohne Leibeskräften, dass wir ihn weder vor »der Tafel noch in der Kirche zu gebrauchen wissen.«

Wahrscheinlich ist Rogier Michael bald nach dieser Zeit gestorben,

denn es ist das letzte Mal, dass ich ihn in den Akten erwähnt gefunden habe. Er war mit Sara Petermann, der Tochter des churfürstlichen Kapellknabeninspektors Andreas Petermann verheirathet, aus welcher Ehe drei Söhne entsprangen, nämlich:

Samuel Michael, welcher im Jahre 1617 ein Stipendium von jährlich 50 Gulden zum Studium auf 4 Jahre erhielt und später Organist an der Nicolaikirche zu Leipzig ward;

Christian Rogier Michael, der ebenfalls in Leipzig als Organist lebte, und endlich

Tobias Michael, welcher 1619 zum Kapellmeister des Fürsten von Schwarzburg Sondershausen ernannt, später (1631) als Kantor an die Thomaskirche nach Leipzig berufen ward und im Jahre 1657 daselbst starb.

Was nun die künstlerische Wirksamkeit unseres Meisters anlangt, so sind seine Arbeiten ausserordentlich selten geworden.

Das von Walther, Becker und Fétis erwähnte grössere Druckwerk liegt uns leider nur in zwei Stimmen vor (Quinta vox und Bassus, im Besitze der Leipziger Stadtbibliothek) und fast scheint es, als wenn die anderen Stimmen gänzlich verloren gegangen seien, da selbst auf eine öffentliche Anfrage in diesen Blättern nichts erfolgt ist. Der Titel lautet:

INTROITVS | DOMINICORVM | DIERVM AC PRAECIPV- | orum festorum, in Electoratus Saxonici | Ecclesijs vsitatissimorum, juxta seriem totius anni, ad | Modum Sacrarum Cantionum, quas vulgò MOTETAS | vocant, quinque vocibus Musicis numeris inclusi | A | ROGERIO MICHAELE, | eiusdem chori Musici Praefecto. | Tribus tamen exceptis, antea ab excellentibus | Musicis compositis, quorum nomina asscripta | inueniuntur. | Quinta Vox. | ANNO M. DC. III. | Cum Gratia & priuilegio. | LIPSIAE, | In officina typographica Abrahami | Lambergi. | in kl. 4.

Die in lateinischer Sprache abgefasste Dedikation an den Churfürsten Christian II. von Sachsen und seine Brüder Johann Georg und August von Rogier Michael unterzeichnet »Dresdae 1603«, erwähnt nur, dass die Melodien dem seit langer Zeit festgestellten Kultus der Kirche zu Dresden entnommen seien. Aus den vorliegenden Stimmen dagegen lässt sich nur ersehen, dass die Kompositionen im kontrapunktischen Stile gehalten, und die kleinen Werthnoten vorherrschend sind. Der Inhalt ist folgender:

1. Dominica I. Aduentus Dni. Ad te leuaui.
2. Dominica II. Aduentus Dni. Populus Zion.

3. Dominica III. Aduentus Dni. Gaudete in Domino.
4. Dominica IV. Aduentus Dni. Rorate coeli.
5. In die Natiuitatis: Puer natus est.
6. - - Ecce advenit.
7. In excelso throno.
8. Omnis terra.
9. Adorate Deum. Ps. 17.
10. Circumdederunt me gemitus.
11. Ps. 43. Exurge, quare obdormis Domine.
12. Ps. 30. Esto mihi in Deum.
13. Ps. 90. In vocavit me.
14. Ps. 24. Reminiscere miseratio.
15 Ps. 24. Oculi semper ad Dominum.
16. Andreas Gabrieli: Laetare Hierusalem.
17. Ps. 42. Iudica me Deus.
18. Ps. 21. Domine ne longè.
19. Ps. 138. Resurrexi.
20. Ps. 32. Misericordia Domini.
21. Ps. 65. Iubilate Deo omnis terra.
22. Ps. 97. Cantate Domino.
23. Vocem iucunditatis anunciate.
24. Viri Galilaei.
25. Spiritus Dom: repleuit.
26. Benedicta sit.
27. Ps. 12. Domine. in tua misericordia.
28. Ps. 17. Factus est Dominus.
29. Ps. 49. De ventre matris.
30. Ps. 24. Respice in me.
31. Gaudeamus omnes.
32. Ps. 26. Dominus illuminatio.
33. Ps. 26. Exaudi Domine vocem.
34. Ps. 27. Dominus fortitudo.
35. Ps. 46. Omnes gentes.
36. Ps. 47. Suscepimus Deus.
37. Ps. 53. Ecce Deus.
38. Ps. 54. Dum clamarem.
39. Ps. 67. Deus in loco sancto.
40. Ps. 67. Deus in adjutorium.
41. Ps. 73. Respice Domine.
42. Ps. 83. Protector noster.
43. Ps. 85. Inclina Domine.
44. Ps. 85. Miserere mei.
45. Ps. 102. Benedicte Domino.
46. Ps. 118. Iustus es, Domine.
47. Ps. 121. Da pacem Domine.
48. Ps. 133. Salus populi ego sum.
49. Omnia quae fecisti.

Orlandus di Lassus:

50. In voluntate tua Domine.

Hannibal Paduanus:

51. Ps. 129. Si iniquitates.
52. Dicit Dominus.

Unter demselben Titel führt Becker, wahrscheinlich nach Draudius, ein früheres Werk von 1599 in 4° und ein späteres von 1603 an, ausserdem erwähnt noch Fétis eine Ausgabe von 1604. Ueber die Richtigkeit dieser Angaben müssen wir vorläufig mit Schweigen hinweggehen, vielleicht bringt die Zeit das eine oder andere Werk einmal ans Tageslicht. In einer Angabe irrt aber Fétis sicherlich, indem er unter dem Artikel Roger (Michael) denselben Titel verzeichnet, jedoch ohne Jahreszahl. Dies kann nur auf einem Irrthume beruhen, den er aus Gerber's Lexikon entlehnt hat.

Der in den Sammelwerken von 1543 bis 1636 vorkommende Rogier oder Maitre Rogier ist ein anderer Komponist und war in der Mitte des 16. Jahrhunderts Organist in Antwerpen (siehe bei Fétis den Artikel: Rogier-Pathie ou Roger). Nur zweimal treffen wir den Namen Michael in den Sammelwerken „*Geminae undeviginti odarum Horatii melodiae, 4 voc. Francof. 1551 Egenolph*“ und „*Melodiae sex generum usitatiorum* etc. *Noribergae 1563 J. Montanus et*

Ulr. Neuber" an, da mir die Sammelwerke aber nicht zugänglich waren, kann ich auch darüber nichts Näheres berichten, sowie über eine handschriftliche Sammlung von 1593—1595, welche sich auf der Grimmaer Bibliothek Nr. XLIX. befindet, hier aber der volle Name »Rog. Michael« genannt ist.

Ich gehe nun zu den Arbeiten über, welche mir theils in Manuscript, theils in Druck von Michael's Hand bekannt geworden sind, wobei ich bemerken will, dass ich dieselben nicht in chronologischer Folge, die nicht überall genau zu bestimmen war, sondern je nach dem Werthe und der Bedeutung derselben anführen werde.

Die erste dieser Arbeiten ist ein kleiner Gelegenheitssatz auf die »Hochzeitsfeierlichkeit des Ehrenvesten, Achtbaren und Hochgelahrten »Herrn Johann Georg Gödelmann, beider Rechten Doctor und »Comitis Palatini Churf. Sächs. Hofrathe und seiner herzgeliebten »Braut, der Ehrentugendsamen Frauen Katharina, des weilandt »Georg Unwirdt Churf. gewesenen Kammermeister hinterlassenen »Wittwe« vom Jahre 1602, der sich in gedruckten Originalstimmen in der Zwickauer Gymnasialbibliothek befindet. Dieser Tonsatz ist zu 6 Stimmen (Sopran und Tenor verdoppelt) ohne Instrumentalbegleitung auf die Worte gegründet:

»Drei schöne Stück sind, die beide Gott und den Menschen »wohlgefallen, wenn Brüder eins sind, die Nachbarn sich »lieb haben und Mann und Weib sich wohl begehen.«

Dieser äusserst einfach und knapp gehaltene Tonsatz ist zwar von keiner hohen künstlerischen Bedeutung, doch insofern von Wichtigkeit, als sich darin die Zeit mit ihren Forderungen abspiegelt und die Kunstrichtung erkennen lässt, welcher unser Meister sich anschloss. Die einzelnen Stimmen schreiten fast durchgängig in gleicher Bewegung nota contra notam mit einander fort, selten dass kleine Engführungen und thematische Nachahmungen erscheinen, dann aber meist in engster Folge. Die ältere Schreibweise des Motetts oder Spruchsatzes, die als charakteristisches Kennzeichen eine thematisch-imitatorische Arbeit bedingte, und die einzelnen Motive weniger harmonisch als kontrapunktisch verwerthet, in welcher fast alle einzelnen Töne eine doppelte Bedeutung erhalten und in sich vereinigen, eine harmonische und zugleich thematische — das Melisma, dieses so wichtige Kunstmittel der klassischen Zeit, in dessen massvoller Verwendung und sparsamer Vermischung mit dem thematischen Gedankengange vorzugsweise mit die geschickte Hand des Meisters sich bekundet — die charakteristisch schöne ausdrucks-

volle selbstständige Stimmenführung, auf welche die alten Meister mit Recht ein so grosses Gewicht legten und der sie selbst im einfachsten Bau nota contra notam die höchste Sorgfalt und Beachtung widmeten —, Alles dies ist hier gänzlich aufgegeben und beseitigt. Schon die Notirungsweise in fast lauter kurzen Viertel und Achtelnoten gegenüber der schweren offenen weissen halben und ganzen Note, lässt den Unterschied der Schreibweise deutlich erkennen. Abgesehen von diesem rein äusserlichen Umstande haben sich aber die einzelnen in plastischer Breite ausgelegten Gedanken der früheren Satzweise in kurzathmige miniaturartige Motive verwandelt. Der Bau und die Konstruktion der Motive selbst, die sich früher mehr oder minder in ihrem ganzen Habitus und in ihren tonischen Verhältnissen der gregorianischen Kirchenweise anschlössen, von dieser die eigenthümlich charakteristischen Wendungen entlehnten und entnahmen, sucht fast absichtlich jede Annäherung an den alten Cantus firmus zu vermeiden und sich der neueren in steter Aufnahme begriffenen Madrigalform zu nähern, — die Noten schliessen sich streng an die Silbenzahl, die nirgends überschritten wird, so dass eine melismatische Dehnung überhaupt nicht vorkommen kann, — der Einfluss des Chroma auf die harmonischen Verhältnisse ist überwiegend, ja es wird mit dem Wechsel zwischen dur und moll förmlich ein Spiel getrieben, wie Rogier Michael's Zeit- und Kunstgenosse Michael Praetorius dies ebenfalls vielfältig thut; — an die Stelle der Kunst der Stimmenführung ist der harmonische Klangreiz getreten, welcher sich namentlich in dem Gegensatze zu erkennen giebt, in welchen die drei oberen Stimmen zu den drei Unterstimmen gebracht sind. — Wie rasch die Veränderung der Schreibweise in verhältnissmässig kurzer Zeit, selbst in dieser relativ kleinen Kunstgattung der Gelegenheitskompositionen vor sich ging, zeigt ein Blick auf eine kleine ältere Sammlung Hochzeitsgesänge-Epithalamia welche Rogier Michaels Amtsvorgänger und Kollegen, Le Maistre, Scandellus, Erasmus de Glein und Wessalius im Jahre 1568 herausgaben. Nur 34 kurze Jahre liegen zwischen beiden Arbeiten und doch wie wesentlich verschieden sind sie von einander! Man ist bisher immer geneigt gewesen, diesen Umschwung der Kunstrichtung lediglich dem Auftreten des Madrigals in Italien und namentlich den Bestrebungen der venetianischen Schule durch die beiden Gabrieli und ihre deutschen Schüler Hans Leo v. Hasler und Heinrich Schütz zuzuschreiben. Mir will es indessen scheinen, als ob wenigstens ein Umstand dieser Strömung sehr zu Hilfe gekommen sei, ihr in Deutschland so schnelle und weite Verbreitung zu verschaffen.

Ich meine den eigenthümlichen allen germanischen Völkerstämmen angehörigen Zug und Hang jede Silbe nur mit einem Tone zu verbinden, mit einem Worte mehr zu syllabiren, und dadurch dem gesanglichen Elemente der romanischen Stämme ein Gegengewicht zu geben. Dieser vorherrschende Hang ist offenbar Ursache gewesen, dass dem einfachen Tonsatze nota contra notam zu protestantischen Singweisen quantitativ wie qualitativ eine steigende Theilnahme und Gunst von Seiten der Künstler, wie des Publikums in Deutschland zugewendet ward, wie er bis auf den heutigen Tag ein charakteristisches Merkmal des Unterschiedes zwischen italienischer und deutscher Kunst bildet. Von dieser Seite betrachtet, bietet dieser Tonsatz trotz seiner verhältnissmässigen Bedeutungslosigkeit grosses Interesse dar, indem Rogier Michael darin bekundet, wie er mit der alten Zeit gebrochen und der allgemein in Deutschland sich bahnbrechenden Richtung keinerlei Widerstand entgegengebracht, sondern vielmehr willig gefolgt sei. Deswegen ist seine geistige Verwandtschaft nicht bei seinen älteren Vorgängern zu suchen, sondern weit eher bei dem weitaus begabteren jüngern Tonsetzer und Amtsnachfolger Heinrich Schütz, dessen Hochzeitsgesang vom Jahre 1618 auf einen ähnlichen Text: »Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat« dieselben Züge und Merkmale aufweist, wie der eben vorliegende, nur bedeutsamer ausgestattet, sowohl mit äusserlichen Mitteln, wie z. B. mit einer sehr reichen Instrumentation, als auch mit innerlichen, einer grösseren Gedankentiefe.

Eine zweite, dem Umfange nach etwas grössere Arbeit dieses Meisters, die gleichfalls noch nicht bekannt ist, fand ich ebenfalls in der Zwickauer Bibliothek in alten geschriebenen Stimmen, leider ohne Angabe des Jahres. Es ist dies eine ausgeführtere Motette, ebenfalls zu 6 Stimmen (Sopran und Tenor wiederum verdoppelt) auf die Bibelstelle:

Ps. 122. Ich freue mich dess, das mir geredt ist, dass wir werden in das Haus des Herrn gehen und dass unsre Füsse werden stehen in deinen Thoren. Jerusalem ist gebauet, dass eine Stadt sei, damit man zusammenkommen soll, da die Stämme aufgehen sollen, nämlich die Stämme des Herrn, zu predigen dem Volk Israel, zu danken dem Namen des Herrn, denn daselbst sitzen die Stühle zu Gericht, Stühle des Hauses David. Wünschet Jerusalem Glück: Es müsse wohl gehen die dich lieben, es müsse Friede sein inwendig in deinen Mauern und Glück in deinen Palästen, um meiner Brüder und Freunde willen, will ich dir den Frieden wünschen, um des Hauses willen des Herrn unsers Gottes, will ich dein Bestes suchen.

Offenbar war dieser Tonsatz zu einer Kircheinweihung bestimmt, wie der Text fast unverkennbar darthut. Ich glaubte anfänglich, es müsse, da einige Verse dieses Textes zu dem altlateinischen Hymnus: *Urbs Jerusalem beata* benutzt sind, auch ein Cantus firmus sich irgendwo darin vergraben finden und mir Gelegenheit geboten sein, den alten Herrn auch in der schwierigsten Aufgabe, in der Behandlung gregorianischer Weisen belauschen zu können, allein ich täuschte mich gründlich! Weder die Melodie dieses Hymnus aus dem römischen Kantionale, noch die aus Ludecus, noch die aus Triller fand sich darin vor. Durchweg auf freier Erfindung beruhend, theilt er alle dieselben Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten des Satzes, die ich in der vorigen Nummer ausführlich besprochen habe, weswegen ich hier mich um so grösserer Kürze befleissigen kann. Gleich dem obigen will auch dieser Satz weniger durch feines Detail, als vielmehr durch eine glanzvolle harmonische Totalwirkung sich auszeichnen.

Mit diesen zwei Arbeiten steht noch eine dritte in geistiger Verwandtschaft, die gleichfalls noch nicht bekannt ist und die ich auf der Gymnasialbibliothek in Freiberg in Sachsen fand, von wo ich sie durch die Vermittelung und Güte des dortigen Musikdirektors Herrn Eckhardt im Jahre 1857 zur Benutzung geliehen erhielt. Es ist dies ein *Te Deum laudamus*, wiederum zu 6 Stimmen (abermals Diskant und Tenor verdoppelt). Das Werk ist in Manuscript in gross Folio mit ausserordentlich schöner, scharfer und deutlicher Schrift geschrieben, und in einem künstlich gepressten Ledereinbande sehr wohl erhalten. Es führt den vollständigen Titel:

> *Te Deum laudamus: Sex vocibus compositum a Rogiere Michaele Chori Symphoniaci Electoralis Saxonicae aulae praefecto, Anno MDXCV. (1595)*

Darf ich eine Vermuthung aussprechen, so verdanken wir die Anfertigung und Erhaltung dieses Prachtexemplares der Sorgfalt und dem Sammelfleisse des damals in Freiberg angestellten Kantors und bekannten Tonsetzers Christoph Demantius, in dessem Nachlasse sich unter vielen anderen Kostbarkeiten auch die berühmte Bibel von Peter Schöffer befand, welche noch heutigen Tages als eine besondere Zierde auf der kgl. Bibliothek zu Dresden aufbewahrt und gezeigt wird.

Rogier Michael tritt uns hier in diesem Werke zum ersten Male als Tonsetzer im älteren Sinne, nämlich als Setzer einer gregorianischen Weise entgegen. Der alte Cantus firmus zu dem ambrosianischen Lobgesange ist als Grundlage zu einem harmonisch reichen, nichts destoweniger aber einfachen Tonsatze nota contra notam genommen.

Ausdrücklicher Vorschrift gemäss sollen die einzelnen antiphonisch vorzutragenden Strophen abwechselnd einmal mit lateinischem, dann mit deutschem Texte ausgeführt werden: *Versum latinum alternatim canendo subsequatur Germanicus.* Die innere Einrichtung und Anordnung dieses Satzes lässt erkennen, dass Rog. Michael nicht mehr im Besitze des klassischen Tonsatzes in seiner reinsten Eigenthümlichkeit ist. Der Cantus firmus findet sich nämlich nicht als eine abgeschlossene lyrische, in einer einzelnen Stimme für sich selbst aufgeführte Melodie einverleibt, wie dies früher fast typisch der Fall war, sondern Rog. Michael theilt ihn je nach den Strophen abwechselnd den verschiedenen Stimmen willkürlich zu, welche sich denselben wie einen Fangeball zuwerfen. An eine Verwebung und Verwerthung desselben in den verschiedenen Stimmen durch kleine Imitationen, Engführungen und sonstige thematische Künste, in der Weise, wie etwa die fünfstimmigen Choralbearbeitungen von Joh. Eccard sie aufweisen, ist schon darum nicht zu denken, weil der ganze Satz buchstäblich im einfachsten Style nota contra notam gehalten ist. Weniger die feine Arbeit in der Ausführung des Werkes, weniger die Kunst, weniger die Form, als vielmehr der starke Charakter, der gewaltige Masseneffekt, die kräftige nervige Harmonieführung, die reiche harmonische Klangfülle ist es, womit unser Meister dieses vorliegende Werk ausgestattet hat.

Bemerkenswerth ist noch die sorgfältige auf alle Stimmen ausgedehnte Einzeichnung der Athemzüge, welche an den betreffenden Stellen jedesmal durch kleine Striche angedeutet sind. Es muss unentschieden bleiben, ob sie von dem Autor selbst herrühren oder von späterer Hand, vielleicht etwa von Demantius, dem wahrscheinlich ehemaligen Besitzer dieses Codex hinzugefügt sind. Jedenfalls werden sie viel dazu beigetragen haben die nöthige Klarheit im Vortrage durch eine richtige Phrasirung zu erzielen.

Die letzte mir bekannt gewordene Arbeit Rogier Michaels ist unstreitig auch zugleich seine bedeutendste. Es ist dies eine kleine Sammlung vierstimmiger Bearbeitungen zu protestantischen Singweisen, welche als zweiter Theil zu dem überaus reichhaltigen werthvollen Dresdner Gesangbuche von 1593 erschien. Da ich auch über diese Sammlung noch nirgends eine Notiz gefunden habe, so lasse ich einige nähere Angaben über dieselbe hier folgen. Der vollständige Titel lautet zunächst wie folgt:

Die Gebreuchlichsten vnd vornembsten Gesenge
Dr. Mart. Luth. vnd andrer frommen Christen

(Portrait Luthers)
Itzo auffs newe mit fleis componieret
vnd der Choral durchaus in Discant geführet,
Durch
Rogier Michael, dieser Zeit, Churfürst.
Sächs. Verordneten Capellmeister.
Cum Gratia et Privilegio
Dressden bei Gimel Bergen, Anno M. D. XC. III.
Am Schlusse: Register über die Gesenge mit Vier Stimmen:

W.

Ich fand diese Sammlung nicht, wie man anzunehmen berechtigt gewesen wäre, in der Ausgabe von 1593, — soweit mir wenigstens Exemplare derselben zu Gesicht gekommen sind, — sondern in einem Exemplare zu der zweiten Ausgabe dieses Gesangbuches vom Jahre 1597, das sich in der ehemaligen Universitätsbibliothek zu Wittenberg befindet, von wo es mir durch die Güte des dortigen Predigerseminardirektors Herrn Consistorialrath Dr. Schmieder 1865 zur zeitweiligen Benutzung eingehändigt wurde. In dieses Exemplar der zweiten Ausgabe von 1597 scheint die vorliegende Sammlung von Rogier Michael aber auch nur zufällig gerathen zu sein, denn das Exemplar derselben Ausgabe in dem Besitze des Herrn Musikdirektor Ritter in Magdeburg enthält die vierstimmigen Sätze nicht, ebenso auch nicht die spätere Ausgabe dieses Gesangbuches von 1626, wie mir letzterer so eben zu schreiben die Freundlichkeit hatte. Ich muss also die vorliegende Sammlung von Rogier Michael in der Wittenberger Bibliothek so lange für ein Unicum erklären, als bis mir die Existenz eines zweiten Exemplares nachgewiesen ist.

Was nun die 53 Sätze selbst anbelangt, so sind sie alle zu 4 Stimmen und gehören sämmtlich jener Gattung einfacher Tonsätze nota contra notam an, wie sie sich die Praxis der protestantischen Kirche seit dem ersten protestantischen Liederbuche von Walther (1524) im engen Anschlusse an den Tonsatz zum weltlichen Liede nach und nach entwickelt und angeeignet hatte. Sowohl Vorausnahme und Nachfolge melodischer Motive als Imitationen erscheinen selbst dann noch nicht völlig ausgeschlossen, wenn der Satz auch nicht als themathisch im eigentlichsten Sinne des Wortes bezeichnet werden kann, und der Bau ein einfacher nota contra notam genannt werden muss. Der Melodiekörper ist immer noch der eigentliche Lebensheerd, Herz und Wesen, nicht starre äussere Form. Immer noch bilden die Stimmen selbständige Glieder eines organischen Körpers. Die Stimmen lieben bei den Kadenzabschnitten nicht gleichzeitig abzuschliessen, sondern durch kurze Engführungen und Nachahmungen meist in der Verkürzung die neue Melodiezeile vorzubereiten und anzukündigen, bevor noch die vorhergehende geschlossen hat. Dieses Verfahren scheint durchgängig jener Uebergangsperiode eigen-

thümlich anzugehören, in welchem der einfache Tonsatz von dem kontrapunktisch-thematischen sich noch nicht völlig gelöst und geschieden hatte. Auch die fast gleichzeitigen Tonsätze zu protestantischen Weisen eines Joh. Eccard von 1597 sind in ähnlicher Weise konstruirt, nur mit dem Unterschiede, dass Rogier Michael der Bassstimme einen gleich grossen Antheil an der Behandlung gönnt und nicht, wie Eccard, seine Mittelstimmen kunstreicher ausstattet, als seine Grundstimme, die keine andere Selbstständigkeit aufweist, als die eines sehr stark accentuirten höchst wirksam geführten Grundbasses. Wenige Jahre später nur, im Eislebener Gesangbuche von 1598, dann in dem von Gesius von 1601, im Hamburger Melodeienbuche von 1604, im Vulpius von 1604—1609, am meisten aber in jenem ersten und besten geistlichen Liederbuche im einfachen Tonsatze, welches Deutschland zu protestantischen Weisen überhaupt besitzt, im Hasler von 1608, ist diese Strophenverbindung gänzlich aufgegeben und beseitigt. Die Stimmen schliessen und beginnen die Strophen gleichzeitig. Zu dieser Ausgleichung trug wesentlich mit bei, die principielle Verlegung des Melodiekörpers aus dem Tenor in den Diskant, die sich einige Jahre vor dem Erscheinen des vorliegenden Werkes vollzogen hatte, und einen Umschwung in der Art und Weise der Behandlung des Tonsatzes herbeiführte, wie man ihn wohl nicht erwartet hatte. Zwar ergiebt sich diese neue Darstellungsweise des Chorals als eine dankenswerthe Verbesserung des Gemeindegesanges, allein nicht als einen Fortschritt der Kunstform. Der Oberstimme war damit ein Uebergewicht vor allen anderen Stimmen eingeräumt worden, welches auf Stimmen-Harmonie und Melodie-Führung den wesentlichsten Einfluss ausübte. Um nur eine Wirkung zu erwähnen: Ganze harmonische Wendungen waren mit einem Schlage dadurch unbrauchbar, nicht mehr verwendbar geworden, und seit dieser Zeit daher für den protestantischen Choralsatz auch auf immer verloren gegangen. Ich erinnere beiläufig nur an die wahrhaft klassische Kadenzformel, deren sich unter andern Goudimel so ausserordentlich häufig und mit so entschiedenem Glücke bedient. Man vergleiche darüber die letzte Strophe zu der vierstimmigen Bearbeitung von „Freu dich sehr o meine Seele."

(Siehe Musikbeilage A.)

Man versuche nur die beiden Stimmen Tenor und Diskant mit einander zu verwechseln, und sehe zu was da herauskomme! —

Da Rogier Michael im engsten Anschlusse an den ersten Theil des Dresdner Gesangbuches von 1593 seine mehrstimmigen Sätze aus-

arbeitete, so waren ihm in Bezug auf Auswahl der Melodien, sowie auf die Fassung und Lesarten derselben die Hände gebunden. Wir wissen zwar nicht mit Bestimmtheit, ob und welchen Antheil er bei der Ausarbeitung dieses ersten Theiles gehabt hat (wenigstens giebt der Vorbericht zu demselben darüber keine Auskunft). Allein aller Wahrscheinlichkeit nach war er schon vermöge seiner Stellung als ältester Kapellmeister mit der Redaktion des musikalischen Theiles dieses Gesangbuches betraut, und eine sorgfältige Prüfung desselben hat mich überzeugt, dass seine Auswahl, insbesondere der Lesarten, stets eine höchst einsichtsvolle, künstlerische war. Nicht ganz dieselbe Strenge und Enthaltsamkeit bewies er in seinen mehrstimmigen Bearbeitungen, deren Stimmenführung sich selbst in dem einfachsten Baue stets nach den Gesetzen der Melodieführung ordnen muss, hier gestattet er sich aber grössere Freiheiten, als mit dem Melodiekörper vereinbar ist, und muthet den Stimmen oft Fortschritte und Sprünge zu, die unmelodisch und ungesanglich, wenngleich sehr charakteristisch sind. Dies ist z. B. der Fall in No. VI. »Der Tag der ist so freudenreich,« wo die 5. Strophe im Basse folgendermaassen heisst:

(Siehe Musikbeilage B.)

In demselben Chorale lässt er wenige Takte vorher den Alt den Tonschritt b—cis singen, wo das Chroma ausdrücklich beigemerkt ist. Auch der schon oben gerügte Wechsel des dur und moll, natürlich nicht in ein und derselben Stimme, sondern in zwei Stimmen vertheilt,

(Siehe Musikbeilage C.)

kommt sehr häufig vor, wie überhaupt der Stimmenführung und den einzelnen Tonreihen bei Weitem nicht diejenige Sorgfalt und Aufmerksamkeit zugewendet ist, welche ein so wichtiges Stück der Satzkunst bedingt, und an welcher eben die Meisterhand erkannt zu werden pflegt.

In Bezug auf die Harmonieführung entwickelt Rogier Michael eine ungemeine Kraft, Energie und Mächtigkeit, wie ich schon oben bei dem Te Deum bemerkt habe. Deswegen gelingen ihm auch die in dieses Genre einschlagenden Tonsätze, wie z. B. »Ein feste Burg,« oder »Vom Himmel hoch da komm ich her,« und mehrere andere dieser Art am besten, wie ihm überhaupt ein starker fester kräftiger Charakter eigen gewesen sein muss, der sich in seinen Arbeiten so unverkennbar ausspricht. Wenn ihm nun auch das Klagende, Tiefernste im Ganzen weniger gelingen will, so finden sich doch auch unter diesen sehr werthvolle Nummern, die in Stimmen- und Harmonieführung allen höheren Ansprüchen zu genügen vermögen, wie

ich unter anderen den Satz: »Komm Gott Schöpfer heiliger Geist« (No. 14), in Verbindung mit dem 5stimmigen Tonsatze von Joh. Eccard über denselben Choral, bei der Pastoralkonferenz in Bützow im Jahre 1867 von dem grossherzogl. Schlosschore als Hymnus in der Vesper habe aufführen lassen, was zu sehr interessanten Vergleichungen Veranlassung gab. Dieser Satz ist es jedoch nicht allein, welcher aus der Sammlung hervorgehoben zu werden verdient. Es befinden sich noch einige darin, welche wahre Meisterstücke für den einfachen Tonsatz, kostbare Perlen genannt zu werden verdienen, und sich mit den besten Arbeiten der ersten Künstler messen können. Unter diese rechne ich insbesondere »Vom Himmel kam der Engel Schaar« (No. 5), »Geboren ist uns der heilig Christ« (No. 7), »Erschienen ist uns der herrlich Tag,« mit einem kurzen aber ganz vortrefflichen »Halleluja« am Schlusse (No. 12), »Nun lob meine Seele den Herren mein« (No. 22) und noch mehrere andere. Gehören die hier genannten dem einfachen Tonsatze mehr oder weniger streng an, so nimmt eine einzige Nummer in der ganzen Sammlung eine Art Ausnahmestellung durch die etwas abweichende Behandlungsweise ein welche schwer erkennen lässt, ob der Satz anstatt zu den einfachen nicht lieber zu den kontrapunktischen Arbeiten zu rechnen sein dürfte. Es ist dies der Satz zu dem Liede: »Mag ich Unglück nit widerstan.« In diesem Tonsatze nehmen die Stimmen eine so selbstständige mit dem Melodiekörper eng verwachsene Führung an, dass vollständige Imitationen in allen vier Stimmen, namentlich im Abgesange bis zum Schlusse entstehen. Wird der Werth dieses Tonsatzes als Gemeindelied auch wesentlich dadurch herabgedrückt, so erhöht sich doch derselbe, sobald man denselben als reines Kunstprodukt betrachtet. Als solches ragt dieser Tonsatz in Stimmen-, Melodie- und Harmonieführung weit über alle anderen Nummern dieser Sammlung hervor, und reiht sich dem Besten an, was die Literatur in dieser Gattung besitzt.

Freilich sind diese kleinen unscheinbaren Tonsätze zu protestantischen Singweisen nur Formen eines beschränkten Kreises, Kunstwerke in kleinem Rahmen! Sie sind aber in dieser Beschränktheit zu einer inneren Vollendung gediehen, wie keine andere Kunstform. In manchem nur kurzen Tonsatze dieser Art liegt uns eine gehaltvollere Arbeit, eine reifere Schöpfung vor, als in mancher langen Messe, oder aber in unseren Tagen, manchem langen Opernstück! Darum wird aber auch diese alte Kunst ewig jung, frisch und lebenskräftig bleiben, wie jede andere klassische Form! —

Wenn ich somit die Arbeiten unseres Meisters einer gebührenden

Kritik unterzogen habe, so halte ich dafür, dass ihm damit grössere Gerechtigkeit zu Theil worden ist, als durch nichtssagende Lobeserhebungen. War unserem Meister auch nicht vergönnt, den höchsten Gipfel der Kunst zu erklimmen und alle die Anforderungen zu erfüllen, welche der Tonsatz und vor allem der Vokalsatz dieser klassischen Periode an den Künstler stellte, so ist dabei in Erwägung zu ziehen, dass ihn das Leben mitten in einen Kreis von Künstlern gestellt hatte, in welchem es an und für sich schon von grösster Bedeutung war, überhaupt nur zur Geltung und Anerkennung zu kommen. Lebte doch in seiner unmittelbaren Umgebung, ja als sein nächster Untergebener, der Mann mit der dreifachen Krone, ein Hans Leo von Hasler, der durch seine ausserordentlichen Verdienste um die Tonkunst, — sei es im weltlichen Liede durch seinen Lustgarten von 1601 — sei es im geistlichen Tonsatze einfacher Art durch sein Liederbuch von 1608 — sei es im kontrapunktisch - thematischen Tonsatze durch seine fugweisen Contrapuncte zu protestantischen Singweisen von 1607 — seine ganze Umgebung überstrahlte und wohl zu verdunkeln im Stande war! Wenn nichts destoweniger unser Meister Rogier Michael eine so ehrenvolle Stellung im Leben, wie in der Kunst neben einem solchen Künstler zu erringen vermochte, so ist man wohl berechtigt anzunehmen, dass es keine gewöhnliche Kraft und Natur gewesen sein konnte, die ein solches Ziel unter solchen Umständen erreichte. Um so mehr freut es mich auf einen Mann wieder aufmerksam gemacht zu haben, welcher ein bedeutungsvolles Glied in der grossen Kette der Kunstgenossenschaft bildet, und der Kunstgeschichte wieder Werke zugeführt zu haben, deren Existenz nahezu der Vergessenheit anheim zu fallen drohte.

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst

von

Josef Müller in Bonn.

MATTHAEUS COLLIN.

Fétis giebt ihm in der Biographie universelle des musiciens, Tome II. (1861 pag. 337) den Vornamen Martin, und weder er noch Becker führen folgende in der Universitäts-Bibliothek zu Bonn (E 741) sich befindende Ausgabe seiner Harmoniae an. Der vollständige Titel lautet:

HARMONIÆ | VNIVOCAE IN O- | DAS HORATIANAS, ET | IN ALIA QVAEDAM CARMI- | NVM GENERA, COLLECTAE, | ET NOVIS PIORVM VER- | SVVM EXEMPLIS IL- | LVSTRATAE | A | MATTHAEO COLLINO. | Ad. Lectores. |

Nemo scit, omnipotens ipsum qua conditor hora
Hinc trahet in summae sancta Lycea Scholae,
Ergo, mihi si nunc migratio forsitan ista
Contingat, passim peste premente pios,
Hic meus extremus, uario modulamine, cantus
Textus olorini carminis instar, erit.

VITEBERGAE, APVD HAE- | REDES GEORGII | RHAVV. | M. D. LV.

In kl. Oktav. Auf der Rückseite des Titels befinden sich zwei Epigramme:

1. Martinus Cvthenvs a Sprynsberg.
   Ut genus agnoscas condendi carminis aptum cet.
2. Magister Paulus Christianus Glatouinus Lectori.
   Seu tibi condendi placeant discrimina metri cet. —

Bl. A_2. Nobili- | bus ac virtute | et doctrína claris- | simis, D. Joanni Seniori | ab Hoddeoua, et in Rzepice, Viceiudici | Regni Bohemiae: D. Hudalrico Leo- | noro à Cauba, medico praestantiss. & | D. Sixto ab Ottersdorff, ciui anti- | quae urbis Pragensis, suis pa- | tronis & amicis ob- | seruandis. | Matthaevs Collinvs | a Choterina | S. D. P. | »Hoddaee Vatum fautor excellens | mea. — A_3, verso in fine: Bene ac foeliciter ualete. Datae ex hor- | to nostro Angelico in noua ciuitate Pragensi, Postridie S. Luciae. Anno M. D. LIIII. Mit Bl. A_4. beginnen die Melodiae, No. I-XXVI, als Bezeichnung der verschiedenen Metra mit 38 Kompositionen.

Register der Bogen A-E_3.

ANDREAS ORNITOPARCHUS.

Die von Fétis (Biographie, Tome VI. p. 377)als »édition de la plus grande rareté« angeführte Ausgabe des Musice actiue Micrologus vom Jahre 1517 besitzt auch die Bonner Universitäts-Bibliothek (E 487). Da nirgends eine ausführlichere Beschreibrung deselben bisher gegeben ist, so dürfte eine solche nicht unwillkommen sein.

In einer reichen Randeinfassung ist roth und schwarz folgender Titel gedruckt:

Musice Actiue | Micrologus*) Andree Orni- | toparchi Ostrofranci Meyningenis, Artium | Magistri Libris Quattuor digestus. Omnibus Mu- | sicae studiosis non tam vtilis quam necessarius. | Laurentius Thurschenreutinus Ad studio- | sum Musices Lectorem. |

Musica: quam rursus mendis purgauerit author:
Jam redit ante oculos: lector amice: tuos.
Jam redit ante oculos, Lypsick excussa Schumanni
Arte Valentini: qui bene pressit eam.
Arte Valentini facta est nitidissima tota:
Et tibi Arionios afferet illa sonos.

Darunter befindet sich in besonderer Einfassung eine Notentafel von Orphevs und Evridice gehalten.

(Siehe Musikbeilage D.)

Die Rückseite des Titels bringt zwei Epigramme von Nicolaus Marescalcus Thurius Utriüsque Juris doctor und Philippus Surus Miltenburgensis. Bl. 2 hat die Zueignung des Ornitoparchus »Spectabilibus preclarisque viris Luneburgensis reipublice moderatoribus.« Nach dieser folgt die Prefatio in operis diuisionem, worin er seine Quellen angiebt.

Das zweite Buch wird durch eine Zueignung an „Georg Bracchio Musico peritissimo ac Ducalis cantorie Wirtenbergensis ductori primario« eingeleitet.

Das dritte Buch ist dem »Philippo Suro Myltenburgensi Musico argutissimo Sacelli Palatini principis, ac Bauarie ducis moderatori praecipuo« zugeeignet.

Das vierte Buch wird endlich dem »Arnoldo Schlick Musico consumatissimo, ac Palatini Principis Organiste probatissimo« gewidmet.

Zu Ende: **Excussum est hoc opus, ab ipso authore denuo castigatum, | recognitumque: Lipsie in edibus Ualentini Schumanni, calco- | graphi solertissimi: Mense Nouembri: Anni virginei partus de- | cimi septimi supra sesquimillesimum. Leone decimo Pont. Max. ac Maximiliano inuictissimo imperatore orbi terrarum prae** sidentibus.

Darunter das Druckerzeichen.

Reg. der Bogen A—M_4. in kl. 4°.

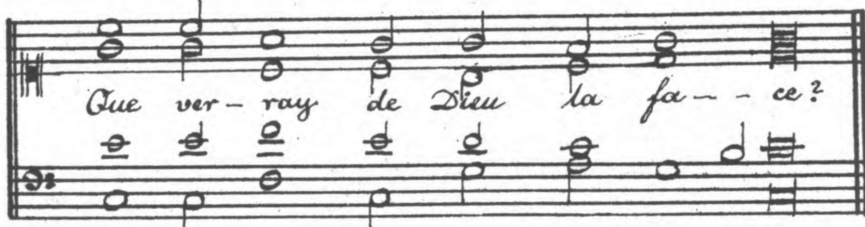
Den Inhalt siehe bei Becker, musikal. Literatur. p. 485.

---

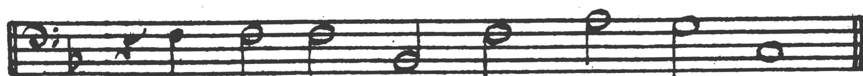
*) Die Abkürzungen geben wir aufgelöst. Die Redakt.

Musikbeilage A.

Goudimel 1565, Ps. 42.
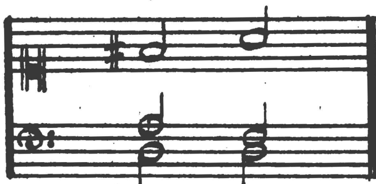


Musikbeilage B.



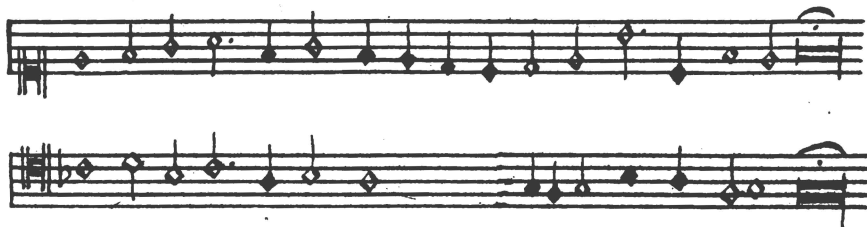
von ei - ner Jungfrau ist ge - born.

Musikbeilage C.



Musikbeilage D.

Orpheus Euridice.



Anzeigen.

Von dem Mitgliede unserer Gesellschaft für Musikforschung, Jos. Müller (früher Custos an der Königl.- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr.*) wird der vollständige beschreibende Katalog der in genannter Bibliothek befindlichen sehr werthvollen Musikalien-Sammlung (aus dem Nachlasse des Direktor Gotthold) in etwa vier Wochen erscheinen. Da diese Bibliothek überaus reich an handschriftlichen, wie auch gedruckten Werken, besonders unserer älteren deutschen Meister im Gebiete der kirchlichen Tonkunst ist, so dürfte der Katalog für die Geschichte der Musik nicht ohne Interesse sein. Derselbe zerfällt in drei Abtheilungen, deren erste an 500 Sammelwerke umfasst. Die zweite Abtheilung zählt die Tonsetzer in alphabetischer Folge mit ihren gedruckten und handschriftlich vorhandenen Werken, nebst Angabe der in den Sammlungen enthaltenen Kompositionen auf. In der 3. Abtheilung werden die älteren theoretischen und historischen Werke beschrieben und eine Uebersicht über sämmtliche vorhandenen gegeben. Der Herausgeber hat die Kosten zur Herstellung des Kataloges übernommen und ergeht daher an die Mitglieder und Freunde der Gesellschaft die ergebene Bitte, zur Verbreitung des Werkes freundlichst beizutragen, damit die Druckkosten wenigstens annähernd gedeckt werden. Den Mitgliedern wird der Katalog auf Wunsch zu $^2/_3$ des Ladenpreises, welcher erst nach Vollendung des Druckes bestimmt werden kann, überlassen, jedoch müssen die Meldungen vor Ausgabe des Kataloges durch den Buchhandel entweder an die Redaktion oder an den Herausgeber selbst (zur Zeit in Bonn, Coblenzerstrasse 32) gelangen, damit bei der sehr geringen Auflage die gewünschten Exemplare zurückgehalten und den betreffenden Herren franco zugestellt werden können. Sofort nach Beendigung des Druckes wird ein Exemplar bei der Redaktion zur Ansicht aufliegen. (Siehe auch die Anzeige in Heft 12 des 1. Jahrganges über den Katalog.)

DENKMÆLER DER TONKUNST. Bergedorf bei Hamburg (W. Weissenborn) 1869, 4 Bände in hoch 4.

Diese von Herrn Friedrich Chrysander ins Leben gerufene Herausgabe alter Werke in neuen Partitur-Ausgaben verdient die grösste

*) Anm. d. Red. Der Herausgeber bittet den in voriger Nummer ihm von der Redaktion irrthümlich beigelegten Titel „Bibliothekar“ zu berichtigen, um nicht dem Bibliothekar resp. ersten Custoden der Königsberger Universitäts-Bibliothek Veranlassung zur höheren Klage wegen Beeinträchtigung seines Ehrentitels zu geben.

Beachtung aller Fachgenossen und Musikfreunde. Sowol der Auswahl, als der höchst subtilen Ausstattung der vorliegenden Bände gebührt die ungetheilteste Anerkennung. Der Inhalt der vier Bände ist folgender:

B. I. Palestrina, Motecta festorum totius anni cum communi Sanctorum quaternis vocibus. Lib. I. Romae, 1563. 143 Seiten (das 2. Buch erscheint in der nächsten Lieferung). Herausgegeben von H. Bellermann.

B. II. Carissimi's Werke, herausgegeben von Fr. Chrysander. Die erste Lieferung enthält die vier Oratorien: Jephte; Iudicium Salomonis; Baltazar und Jonas. 123 Seiten. Die nächste Lieferung soll dieselben vervollständigen.

B. III. Arcangelo Corelli, Sonate (XII) da chiesa a trè, due Violini, e Violone, o Arcileuto, col Basso per l'Organo. op. I. In Roma, 1683. 72 Seiten, und: Sonate da camera a trè, due Violini, e Violone, o Cembalo. op. II. In Roma, 1685; bis Seite 120. Herausgegeben von Joseph Joachim. (Die nächste Lieferung soll opus 3 und 4 enthalten.)

B. IV. Franç. Couperin, Pièces de Clavecin. Premier livre. Paris, 1713. 102 Seiten. Herausgegeben von Johannes Brahms. (Die nächste Lieferung soll das 2. Buch enthalten.)

Farrenc gab zwar im Jahre 1861 in Paris ebendasselbe Werk heraus, doch liess er 15 Piecen davon weg, so dass wir erst hier einen vollständigen und korrekten Abdruck derselben erhalten.

Der Subscriptionspreis der 4 Bände, von denen je das folgende Jahr eine gleiche Anzahl erscheinen soll, beträgt 4 Thaler, jeder Band einzeln $1^1/_2$ Thaler.

Es erscheinen gegenwärtig zwei Lexika der Tonkunst, das eine von Dr. Oskar Paul: Handlexikon der Tonkunst, Leipzig bei Herm. Weissbach, in kl. 8. (6 Lieferungen à 18 Sgr.), das andere von Herm. Mendel: Musikalisches Conservations-Lexikon. Berlin bei Heimann, in gr. 8. (Lieferung 5 Sgr.). Die Aufgabe des Ersteren besteht in der Aufzählung aller Tonkünstler mit kurzen biographischen und bibliographischen Notizen nebst knappen Erklärungen aller musikalischen Kunstwörter. Das Andere tritt pretenziöser auf, es will die bekannte Lücke (Schilling und Gassner) endlich einmal durch eine gründliche Arbeit ausmerzen, und doch kopirt es dieselben auf eine merkwürdige Weise. Anerkennenswerth dagegen sind einzelne musikwissenschaftliche Aufsätze und ausführlichere Biographien über jetzt lebende deutsche Künstler, welche im Fétis sehr vernachlässigt

sind. Ist doch dort ein Anselm Schubiger nicht einmal genannt. Beide Lexika werden den Dilettanten willkommen sein, der Musikgeschichte gewähren sie aber nur wenig Vorschub.

KATALOG Nr. LXXIV. von J M. Heberle (H. Lempertz) in Cöln. Preis 2 Sgr.

Dieser 1732 Nummern umfassende Musik-Katalog, bietet in jeglicher Hinsicht werthvolle und seltene Schätze dar, sowol in Autographen und Druckwerken, als in Portraits und anderen Abbildungen. Die Buchhandlung schreibt in dem Vorworte, dass sie durch Jahre langes Sammeln in den Besitz dieser reichhaltigen Bibliothek gelangt ist, und in der That wird jeder Sammler und Literaturfreund sein Fach durch Seltenheiten vertreten finden. Der Inhalt des Kataloges ist folgender: Musik-Darstellungen und Abbildungen, Porträts etc. — Geschichte der Musik, Biographien, Lexika, theoretische Werke, Gesangschulen, Klavierschulen. — Ueber musikalische Instrumente. — Kirchenmusik, Gesangbücher (Hymnologie), Orgelmusik (Abbildungen von Orgeln und Glocken). Neue Sammelwerke alter Meister, neue Abdrucke alter Werke (darunter Gerbert's Scriptores für 25 Thaler). — Das Volkslied in Wort und Weise, die Meistersänger. — Praktische Musik (alte und neue). Einige alte Musik-Instrumente und Kuriositäten.

Aufruf.

Der Verstorbene Prof. **Otto Jahn** in Bonn hat eine der eigenartigsten Musik-Bibliotheken hinterlassen, welche am 7. Februar 1870 durch die Herren Jos. Baer, Max Cohen & Sohn und M. Lempertz in Bonn als Gesammtbibliothek versteigert werden soll. Die Bibliothek hat für uns Deutsche einen ganz besonderen Werth, da ein bedeutender Theil derselben aus dem Gesammtmateriale unserer drei deutschen Heroen, **Hayden**, **Mozart** und **Beethoven** besteht. Nicht allein die werthvollsten Autographe, sondern auch seltene Ausgaben ihrer Werke und was für uns von ganz besonderer Wichtigkeit ist, die Aufspeicherung des umfangreichsten Materials zur Herstellung ihrer Biographien. Neben diesen in der That einzigen Vorzügen enthält sie ausserdem einen Reichthum an geschichtlichen und biographischen Werken, nebst allen dazu gehörigen Nebenfächern, welche zum Studium der Musikgeschichte dienen, dass sie auch in dieser Hinsicht einen hohen Werth in sich schliesst. — Es ist wenig Hoffnung vorhanden, dass die Biblio-

thek, deren Preis auf 10,000 Thaler minimum angesetzt ist, durch eine der Staaten Deutschlands erworben wird, ebenso wird sich wol schwerlich eine Gesellschaft oder ein Privatmann in Deutschland finden, der ein so bedeutendes Kapital in eine Specialbibliothek niederlegt, es ist daher fast mit Bestimmtheit vorauszusehen, dass sie entweder nach England oder Amerika wandert, denn dort scheut weder Staat noch Privatmann eine so hohe Summe, um eine sogenannte Rarität zu erwerben. Alle diese Bedenken erwägend und die Wichtigkeit des Momentes erkennend einen solchen Edelstein von deutscher fleissiger Hand mühevoll gesammelt nicht abermals ins Ausland wandern zu sehen, fühlt sich die Gesellschaft für Musikforschung gedrungen, an ganz Deutschland den Aufruf zu erlassen, durch eine allgemeine Geld-Sammlung die hohe Summe zusammen zu bringen und sowol die Bibliothek Deutschland zu erhalten, als dem Verblichenen einen würdigen Denkstein zu setzen, indem wir die Bibliothek Jahns-Bibliothek nennen wollen. — Mäcene der Kunst! die Ihr Euch so oft an den Werken der Klassiker erbaut! Kunstgenossen! und Ihr Alle, die Ihr Euch an den edlen Werken der Meister so oft erfreut und begeistert! tretet zusammen und opfert dem hohen Zwecke, ein Jeder nach seinen Kräften eine Beisteuer! Wir hoffen, dass Deutschland, seiner inneren Kraft sich bewusst, binnen wenigen Wochen die Summe zusammen gebracht hat und mit Erhebung sich eines echt nationalen Werkes erfreuen kann.

Die Unterzeichneten nehmen im Namen der Gesellschaft Beiträge entgegen, worüber öffentlich quittirt werden soll, ebenso wird über die Aufstellung und Verwaltung der Bibliothek, sobald sie in unsere Hände übergeht, das Nöthige veröffentlicht werden.

Die geehrten Redaktionen aller deutschen Zeitungen werden ersucht diesen Aufruf gefälligst in Ihr Blatt aufnehmen zu wollen und das Unternehmen nach Kräften zu unterstützen.

Otto Kade,
Musikdirektor in Schwerin (Mecklenburg)
Gustavstr. 11.

Dr. Josef Müller
in Bonn, Coblenzerstr. 32.

Rob. Eitner
in Berlin, Schoenebergerstr. 25.

Verantwortlicher Redakteur Rob. Eitner, Berlin, Schönebergerstr. 25.
Druck von J. Dräger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin, Adlerstrasse 9.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. — Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. — Die einzelne Nummer 7 Sgr. 6 Pf. Kommissionsverlag v. T. Trautwein (M. Bahn) Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 2.

MAGISTER HEINRICH FABER.

BIOGRAPHIE VON ROB. EITNER.

Die Lebensverhältnisse dieses Mannes waren bisher in so völliges Dunkel gehüllt und der Muthmassung ein so weiter Spielraum gelassen, dass es in Wahrheit eines glücklichen Fundes bedurfte, um all' die Widersprüche zu widerlegen und die Persönlichkeit Faber's bestimmt festzustellen. Ich übergehe die in den Musiklexika hierüber angestellten Versuche und erwähne nur, dass die beiden theoretischen Werke „Ad musicam practicam introductio" und „Compendiolum musicae" abwechselnd, je nach den verschiedenen Ansichten, drei verschiedenen Autoren zugeschrieben worden sind:

1. dem Rektor der Schule zu Quedlinburg, gestorben am 27. August 1598, 55 Jahr alt,
2. dem Musiklehrer zu Wittenberg, um 1551 und
3. dem Schullehrer zu Naumburg, geboren zu Lichtenfels.

Anton Schmid stellte schon in dem Nachtrage zu C. F. Becker's musikalischer Literatur (Leipz. 1839, 68) die Vermuthung auf, dass die beiden Werke wol nur dem Schullehrer zu Naumburg zuzuschreiben sind und stützte sich dabei auf die Beschreibung des ehemaligen Benediktiner-Klosters zu St. Georgen bei Naumburg von Joh. Martin Schamelius (Naumburg 1728); dort liest man Seite 74, dass der Abt Thomas Hebenstreit um 1538 eine Schule in dem Kloster St. Georgen vor Naumburg errichtete und als Rektor den Magister Henricus Faber berief, da die Schule aber der neuen Lehre Luthers huldigte und von den katholischen Mönchen auf dem Dome arg bedroht wurde, so wandte sich H. Faber in einem Schreiben an

den Kurfürsten von Sachsen, Johann Friedrich und bat ihn um seinen Schutz. Das Schreiben trägt den Datum: *Naumburg am Freytag nach Kiliani An.* 1545 und ist von *Heinr. Faber Mag. und Schulmeister auffen Stifft vor Naumburg* unterzeichnet*). Damals war D. Nicolaus Medler Praeceptor und Superintendent des Klosters St. Georgen, welchen wir später als Schutzherrn Faber's wieder begegnen werden. Die Schlacht bei Mühlberg (1547) — nicht Mühlhausen, wie A. Schmidt schreibt — machte der Schule bei Naumburg ein Ende. Der gefangene Kurfürst wurde nach dem Kloster St. Georgen gebracht und die Gebäude später an die Stadt Naumburg verkauft.

So viel erfahren wir aus Schamelius' Beschreibung. — In der Bibliothek des Herrn Prof. Commer in Berlin fand ich eine Ausgabe der Introductio von 1563, welche mit zahlreichen, aus dem sechszehnten Jahrhunderte herrührenden handschriftlichen Zusätzen versehen ist; dieselbe Hand hat auf den Rand des Titelblattes folgende biographische Notiz über Faber hinzugefügt:

Henricus Faber artium Magister, natione Francus, natus in oppido Lichtenfels rexit schola Brunsuicensem, postea etiam Numburgensem. Vnde ab Episcopo Julio, quod hymnos aliquos odio pontificiarum musicis cantilenis ornauerat pulsus, a Senatu oppidi Olsnitz exul receptus est. Vbi cum functioni Scholasticae aliquam diu praefuisset, mortem cum uita commutauit Anno 1552. 26 die Februarij.

Heinrich Faber, Magister der Künste, ein Franke, in der Stadt Lichtenfels geboren, stand der Schule zu Braunschweig vor, später der zu Naumburg. Von da aus wurde er vom Bischof Julius, wegen einiger päpstlicher Spottlieder, welche er mit Melodien versehen hatte vertrieben und vom Senat zu Olsnitz aufgenommen, wo ihm die Leitung der dortigen Schule übertragen wurde. Dort starb er am 26. Februar 1552.

Wenn man diese verschiedenen biographischen Fragmente mit den Vorreden der beiden oben genannten Werke in Verbindung bringt, so erhalten wir die volle Gewissheit, dass der Naumburger Faber, in Lichtenfels geboren, der Verfasser der beiden theoretischen Werke ist und dass alle anderen Conjekturen völlig grundlos sind, denn die Dedikation zum Compendiolum ist an die drei Söhne des Dr. Nicolaus Medler, Faber's Schüler in Braunschweig gerichtet und unterzeichnet „Brunsuigae 4. Cal. Augusti, A. D. 1548." Nic. Medler war, wie schon vorher erwähnt worden ist, vor der Zerstörung des Klosters St. Georgen Praeceptor und Superintendent da-

*) Ein Abdruck desselben befindet sich im oben genannten Werke von Schamelius, S. 76.

selbst und die Dedikation belehrt uns, dass er seine Zuflucht nebst seinem früheren Rektor Heinr. Faber in Braunschweig gesucht hatte. Kurfürst Herzog Moritz, welchem das Land des gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich am 24. April 1547 vom Kaiser übergeben worden war, stellte die Ruhe bald wieder her und so sehen wir aus der Dedikation zu der Introductio Faber 1549 wieder in näherem Verhältnisse zu Naumburg stehen, denn er widmet das Buch den Rathsherren von Naumburg und unterschreibt dieselbe: „Ex nostro Musaeolo Calendis septembris A. 1549.“ Obgleich hieraus nicht bestimmt zu schliessen ist, dass er gerade in Naumburg eine Stelle bekleidete, so scheint doch obige handschriftliche Notiz diese Annahme zu bestärken, denn dort heisst es, dass er, nachdem er der Schule zu Braunschweig vorgestanden hatte, später die zu Naumburg leitete. Der Verfasser der handschriftlichen Notiz könnte sich aber auch geirrt und die Reihenfolge der beiden Städte vertauscht haben, denn da der Wechsel der Stellungen, die Faber eingenommen hat, in sehr kurzen Zwischenräumen erfolgt ist, so könnte man wol annehmen, dass unserem Gewährsmanne auch die Stellung Faber's im Kloster zu St. Georgen bekannt war; da er dieselbe aber nicht erwähnt, so liegt die Annahme sehr nahe, dass er sich in der Ordnung der Städte eines kleinen Irrthums schuldig macht und den Aufenthalt in Braunschweig vor Naumburg setzt, und doch lebte der erwähnte Bischof Julius in Naumburg, welcher Faber wegen der päpstlichen Spottlieder vertrieb, er muss also doch in dem Sprengel dieses Bischofes nach dem Aufenthalte in Braunschweig gelebt haben. Immerhin tritt das Eine klar zu Tage, dass der Naumburger und der Braunschweiger Faber ein und dieselbe Persönlichkeit ist.

Seine Verbannung, die Aufnahme in Olsnitz*) und sein bald darauf erfolgter Tod ist bereits mitgetheilt. Ueber die Richtigkeit des angegebenen Sterbejahres liefert auch die Ausgabe der Introductio von 1558 einen unumstösslichen Beweis, denn es heisst auf dem Titel derselben „ex authoris piae memoria ἀντογράφῳ repurgata.“ In Forkel's Exemplar der ersten Ausgabe von 1550 (jetzt im Besitze der kgl. Bibl. zu Berlin) hat eine unverständige Hand diesen Zusatz handschriftlich, den Drucklettern aber sehr täuschend ähnlich, hinzu-

*) In J. G. Jahn's urkundlicher Chronik der Stadt Oelsnitz (Oelsnitz 1841) ist Faber nicht erwähnt, doch kann man darauf kein Gewicht legen, da die Erwähnung der Schulen- und Kirchenverhältnisse in dem Buche sich überhaupt erst auf die spätere Zeit beschränken.

gefügt und Forkel hat sich dadurch verleiten lassen, die Ausgabe für eine spätere zu halten und den Tod des Verfassers früher anzusetzen. Der Irrthum Forkel's in Betreff des Compendiolum*) löst sich ganz von selbst auf, denn ein Autor, welcher 1598 im fünfundfünfzigsten Lebensjahre stirbt, kann nicht 1548, also 6 Jahre alt, ein theoretisches Werk herausgeben. Um jeden etwaigen Zweifel aber gänzlich zu beseitigen, führt oben genannter Schamelius in einem zweiten Werke: Numburgum literatum, in quo viros, quos vel protulit Numburgum etc. (Lipsiae 1727. S. 40) den Naumburger Faber als Verfasser des Compendiolum und der Introductio an. Er erwähnt daselbst auch den von Ludovicus in seiner Schulhistorie (pars II. p. 277) angeführten Rektor des Gymnasium in Quedlinburg, der 1598 gestorben ist und durch den Unterschied der Jahre mit unserem Faber gar nicht verwechselt werden kann. Und somit glaube ich bis zur Evidenz dargethan zu haben, dass die beiden theoretischen Werke nur den Einen, nämlich den Heinrich Faber aus Lichtenfels zum Autor haben.

Faber ist von seinen Zeitgenossen und weit bis ins siebenzehnte Jahrhundert hinein als Autorität in der Musiktheorie betrachtet worden, denn trotz seines Ablebens gleich nach der Veröffentlichung seiner Werke haben dieselben dennoch Auflage auf Auflage erlebt und das Compendiolum, eine kleine Abhandlung von nur 16 Duodezblättern, ist immer und immer wieder, sowohl für sich selbst, als in Bearbeitung von späteren berühmten Autoren (wie Vulpius, Gumpelzhaimer u. a.) neu aufgelegt worden, so dass man wol behaupten kann, dass beide Werke als Normallehre der damaligen musikalisch-theoretischen Anschauungen betrachtet werden können. Das kleinere Werk, zwar früher erschienen, ist dennoch nur ein Auszug des grösseren und sind selbst einzelne Sätze wörtlich aus demselben entlehnt, ich ziehe daher vor, das grössere Werk zuerst einer Beschreibung zu unterziehen, um mich bei dem kleineren desto kürzer fassen zu können.

AD MUSICAM | PRACTICAM INTRO- | DVCTIO, NON MODO | praecepta, sed exempla quoque, ad usum pue- | rorum accommodata, quàm bre- | uissime continens. | Conscripta à Henrico Fabro Lichtenfelsensi. |

Impressa Norimbergae in Officina Johannis | Montani, & Vlrici Neuber, Anno | Domini M. D. L.

*) Siehe Forkel's Allgemeine Litteratur der Musik, Leipz. 1792, S. 305.

in kl. 4, nicht paginirt, 23¾ Bogen, A bis a3. Dedikation: Prudentissimis atqve ornatissimis viris gvbernantibvs rempvblicam Numburgensem, Dominis suis colendis, Henricus Faber bonarum artium Magister S. P. D. 4 Seiten, unterzeichnet 1549 (siehe oben) [kgl. Bibl. Berlin und ks. Hofbibl. zu Wien].

Andere Ausgabe: Gleicher Titel mit dem Zusatze hinter H. Faber Lichtenfelsensi „& jam ab innumeris Ty- | pographicis mendis, ex authoris piae | memoria ἀυτογράφῳ repurgata.“ | Darunter drei Verse aus Homer's Odysse, dann

Impressa | Lipsiae in Officina Typographica | Georgij Hantzsch. | Anno | M. D. LVIII. |

in kl. 4. Nach der Vorrede folgt ein Gedicht von Joh. Plancus über den Tirantelstich und dessen Heilung durch die Musik [kgl. Bibl. Berlin].

Andere Ausgabe: Gleicher Titel wie 1558, gedruckt:

Levcopetrae | Excudebat Georgius Hantzsch. | Anno. | M. D. LXIII. |

in kl. 4. Der vorigen Ausgabe völlig gleich. [Bibl. des Herrn Prof. Commer in Berlin.]

Andere Ausgabe: Gleicher Titel wie vorher, gedruckt:

Impressum Mulhusio Duringorum in officinâ typographicâ Georgii Hantzsch. 1568.

Bibl. zu Douai (habe ich nicht in der Hand gehabt).

Andere Ausgabe: Gleicher Titel. Auf der Rückseite des Titelblattes die Guidonische Hand. Der Druck ist etwas kleiner, daher reicht die Bogenbezeichnung nur bis X 4; gedruckt:

Mvlhvsii Dvringorvm, | excudebat Georgivs Hantzsch, | Anno 1571. |

in kl. 4. [kgl. Bibl. Berlin.]

Forkel führt noch eine Ausgabe Mühlhausen, 1608 in 4 und H. Fétis eine in Tübingen, 1571 an; beide sind mir unbekannt.

Die verschiedenen Ausgaben sind einander ganz gleich und was die unzählbaren Druckfehler der ersten Ausgabe betrifft (wie der Titel der zweiten Ausgabe sagt), so geben die anderen Ausgaben, besonders in Hinsicht der Notenbeispiele, ihr wenig nach.

Die Abhandlung zerfällt in zwei Theile. Der 1. Theil besteht aus 10 Kapiteln (Elementarlehre bis zu den Toni) und der 2. Theil aus 9 Kapiteln (Lehre von den Taktarten). Jedes Kapitel ist mit zahlreichen drei- und vierstimmigen Beispielen versehen, welche ausser 54 Nrn. von Faber, von Josquin (Gaudeat cum gaudentibus, 4 voc.,

ein Kanon zu drei Stimmen aus der Messe „l'homme arme*)" und ein vierstimmiges Beispiel ohne nähere Bezeichnung zur Erklärung des Punctum alteratio) von Petrus Molu (Kanon zu vier Stimmen aus der „Missa duarum facierum") von Lud. Senfel (Misericordia 2 voc. und ein Kanon zu drei Stimmen) und von Heinrich Isaak (ohne nähere Bezeichnung zu vier Stimmen) herrühren.

Es ist vielleicht nicht uninteressant, einmal genauer zu untersuchen, wie und was die damalige Jugend in der Musik zu lernen hatte, und wird sich das Faber'sche Werk besonders dazu eignen, da es, wie schon gesagt, über ein halbes Jahrhundert hinaus die grösste Anerkennung von Seiten der Fachmänner gefunden hat.

Die geschichtliche Einleitung übergehe ich; sie enthält die stereotypen Aufzeichnungen von Namen aus der griechischen und jüdischen Geschichte, welche sich in der Musik ausgezeichnet haben, wie wir sie fast in jeder Einleitung oder Vorrede zu einem musikalischen Werke antreffen. Die theoretische Abhandlung beginnt mit der Lehre von den „Claves", also den Namen der Töne und den Schlüsseln. Hieran schliesst sich die Lehre vom Hexachord und seinen komplizirten Tonbenennungen. Die Beispiele in kölnischen Noten sind in der Hinsicht von Beachtung, indem Faber zwei bis drei B oder Kreuze vorzeichnet. — Jetzt folgt die Lehre von der Mutation, das ist der Uebergang von einem Hexachord in das andere**); nach unseren Begriffen könnte man sie mit dem Worte Modulation bezeichnen, obgleich die Anweisung dazu etwas völlig Anderes ist. Faber fasst alle diese Erklärungen in so knappe Sätze, dass ein nicht Eingeweihter schwerlich einen deutlichen Begriff von der Sache erhält; einen desto grösseren Werth legt er aber auf die Beispiele, deren stets auf einige Zeilen Text mehrere Seiten folgen.

Das 5. Kapitel enthält die Lehre von den Noten, und zwar der Note choralis (der sogenannten kölnischen, oder auch Fliegenfüsse genannt), und der Note figuralis, der weissen und schwarzen eckigen Note, aus denen unsere heutigen Noten entstanden sind.***) Hieran schliessen sich die Ligaturen (in eine Figur zusammengezogene

---

*) Der in Forkel's Geschichte II, 572, mitgetheilte ist ein anderer.

**) Eine treffliche Erklärung der Mutation giebt H. Bellermann in den Jahrbüchern von Fr. Chrysander. Lpz. 1863, S. 86—88.

***) Siehe H. Bellermann's Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrh., Berlin 1858, oder die kurze Darstellung der alten Noten in der Allg. musik. Zeitg., Lpz. 1868, Nr. 41. 42.

Noten) und die Pausen an. — Das 6. Kapitel behandelt in grösserer Ausführlichkeit die Syncopatio und betont ganz besonders, dass man die Knaben darin mit grösstem Fleisse unterrichten müsse. Auch den Komponisten ertheilt er die Mahnung, die Pausen richtig zu schreiben, damit dem Singenden die Syncopation gleich ins Auge falle (Bogen G 2. 3.)*) Von der Transposition handelt das folgende Kapitel, und ich muss hierbei etwas mehr verweilen, weil zwar die musikalische Bedeutung des Wortes dieselbe geblieben ist, die Art der Schreibweise aber in damaliger Zeit völlig von der unsrigen abweicht und bei der Herausgabe alter Werke in Partitur gerade in diesem Punkte oft schwer gesündigt wird, indem der Gesang sowol unausführbar, als durch eine unverständige Zusammenstellung der Schlüssel dem Lesenden das Verständniss ungemein erschwert. Die Alten hatten 4, später 6 Tonarten, welche sie, wie wir es mit unseren 2 Tonarten machen, auf jede Tonstufe transponiren konnten. Das Tonstück aber gleich in die transponirte Tonart, welche mehr als ein oder zwei Be vorgezeichnet hat, zu setzen, davon hielt sie Zweierlei ab: Erstens vermieden sie nach altem Herkommen und vielleicht auch aus Scheu, ihrer Komposition durch viele Kreuze oder Be ein zu buntes Aussehen zu geben, die transponirte Tonart direkt vorzuschreiben, und zweitens, vielleicht aus demselben Grunde, wählten sie stets einen Schlüssel, welcher ihnen erlaubte, auch höhere oder tiefere Noten in das Notensystem selbst zu setzen. Beide Gründe bewogen sie, in solchen Fällen eine Schlüsselgattung zu wählen, in der sie sowol das Eine wie das Andere erreichten. Wollten sie z. B. einen Gesang in A-dur schreiben (ich wähle unsere heutigen Ausdrücke der Tonarten, damit sie auch den Uneingeweihten verständlich sind), so notirten sie den Gesang in Cdur, gebrauchten aber die Schlüsselgattung [Notenbeispiel] und so wusste ein jeder Sänger, dass er den Gesang eine Terz tiefer intoniren musste. Wollen wir den Satz in Partitur bringen, so schreiben wir 3 Kreuze vor und verwandeln die Schlüssel in diese [Notenbeispiel], die Noten behalten aber ganz unverändert ihren Platz. Ebenso wechselten die Alten mitten in einer Stimme den Schlüssel, wenn die Noten über oder unter das Notensystem schreiten mussten, so dass sie sich nur

*) Unter Synkope verstand man früher dasselbe wie jetzt, nämlich eine Note, welche auf dem leichten Takttheile beginnt und in das folgende schwere hinübergehalten wird.

vorübergehend einmal einer solchen Note bedienten. Dies nannten sie die Transpositions-Schlüssel, und diese Einrichtung gestattete ihnen auch mit nur wenigen Vorzeichnungen den vollständigen Gebrauch aller erhöhten und erniedrigten Töne. Wenn wir nun bei einer Spartirung der alten Gesänge die uns unbequemen Transpositionsschlüssel, wie den Mezzosopran- und Bariton-Schlüssel, in andere Schlüssel versetzen, die anderen aber beibehalten, so benehmen wir uns dadurch die Möglichkeit, den Satz mit Leichtigkeit in seiner eigentlichen Tonhöhe lesen zu können, und es bleibt nichts übrig, als den Satz in seine wirkliche Tonhöhe nochmals umzuschreiben.

Das 8. Kapitel behandelt die Lehre von den Intervallen. Bemerkenswerth ist hier die alte Auffassung, dass die Septime, None, Decime und Duodecime für gewöhnlich nicht unter die Intervalle gerechnet werden, da sie sowol beim Gesange selten vorkommen, als auch aus den anderen Intervallen zusammengesetzt werden. Denn die Terz zur Quint hinzugezählt macht eine Septime u. s. w.*) Das neunte Kapitel handelt von den Toni (Tonarten) und zählt deren acht auf, nämlich 4 autentische und 4 plagale. Ausführlich behandelt es ihren Gebrauch und giebt die Merkmale an, woran man sie erkennen kann. Ausserdem enthält es noch folgende Unterabtheilungen: „de tonorum transpositione, — de tono mixto, — de tono neutrali vel imperfecto, — de tonorum tropis, — de intonatione Psalmorum“ (mit 3 Seiten einstimmigen Gesängen) und „de modo legendi choraliter“ — Das neunte und letzte Kapitel des ersten Theiles handelt noch einmal besonders über den Gebrauch der Solmisation.

Der zweite Theil beginnt wieder mit einer Vorrede, in der wir folgenden interessanten Ausspruch finden.

Er sagt nämlich, nachdem er erwähnt hat, dass der zweite Theil von den Taktarten, von den Hemiolen und Anderem handelt, „dass dieser Theil sich nicht auf alte Schriftsteller stützt, sondern mehr von der Praxis abhängig ist, daher muss man das Zweifelhafte nothwendiger Weise durch die Autorität von bedeutenden Komponisten, wie Josquin, Isaac und Andere bekräftigen.**) Die hierauf folgen-

*) Sunt et aliae vocum distantiae, videlicet, septimae, nonae, decimae, et duodecimae, quae cum raro in canendo usu veniant, atque etiam ex superioribus componantur, non solent a Musicis referri in numerum intervallorum. Nam tertia ad diapente addita constituit septimam.

**) Sed cum haec pars non nitatur antiquis scriptoribus, et magis ex usu pendeat: necessario quae in dubium vocantur, eruditissimorum et probatissimorum Symphonistarum, utpote, Josquini, Isaaci et aliorum, erunt autoritate confirmanda.

den neun Kapitel behandeln nun sehr ausführlich, wie schon gesagt, die verschiedenen Taktarten, welche bei den Alten eine weit wichtigere Rolle spielten, als in unserer modernen Musik; denn durch das Taktzeichen änderten sie nicht allein den Rhythmus, sondern auch die Schnelligkeit und, was das Hauptsächlichste war, den Werth der Noten. Sie legten zeitweise, besonders im funfzehnten Jahrhunderte, einen so hohen Werth auf die Erfindung der komplizirtesten Taktarten, dass es ihnen fast mehr darauf, als auf den Geist der Komposition ankam. Zu Faber's Zeit hatte man zwar schon andere Wege eingeschlagen und setzte diese Kunstfertigkeit ganz ausser Acht; doch scheint es, dass man die Schüler noch eifrig darin erzog, da es, so zu sagen, zum Handwerke gehörte und der Schüler in allen Künsten erfahren sein musste. Faber widmet dieser Lehre nebst Beispielen 13 Bogen, also über die Hälfte des Buches, und giebt selbst in den schwierigsten Aufgaben treffliche Beispiele. Die einzelnen Taktarten hier anzuführen übergehe ich, da sie in Bellermann's Buche von den Mensuralnoten vollständig mitgetheilt sind und dies in Jedermanns Hand sich befindet. — Ueberblicken wir nun noch einmal den ganzen damaligen Lehrgang, so müssen wir gestehen, dass wir von einem Lehrgebäude nach unseren Begriffen nichts vorfinden, sondern nur die kurze Mittheilung der nöthigen Elementargegenstände. Der Schüler wird darin nirgends angeleitet, wie er das gegebene Material verwerthen soll, wie er für die menschliche Stimme oder für Instrumente schreiben muss, nicht einmal über das Wichtigste, in welchem die Alten uns gegenüber so hoch dastehen, über die Stimmenführung ist auch nur ein Wort gesagt. Alles dies musste der Lernende am Beispiele, an der praktischen Ausübung und an der Hand seines Meisters sich selbst erwerben.

Und so sehen wir auch in dem vorliegenden Buche, dass fast zwei Dritttheile desselben aus Beispielen bestehen und auch diese wieder ohne jegliche Mittheilung der Texteswörte, und doch war ihnen die Unterlegung derselben nicht gleichgültig, sondern sie hatten auch darin ihre ganz bestimmten Regeln. Der vortragende Lehrer stand damals in umgekehrtem Verhältnisse zu seiner Aufgabe wie der heutige, denn er fand nur die Grundgesetze vor, während die Entwickelung und Ausführung derselben ganz von seiner Umsicht und Sorgfalt abhing.

Bei der näheren Betrachtung dieser Erscheinung eröffnet sich uns ein tiefer Einblick in die damalige Zeit und ihre Bildungsstufe, und es wäre nicht uninteressant, dieselbe auch von dieser Seite aus

einmal zu beleuchten. Wir würden dann zu dem Resultate gelangen, dass die damaligen Kunstjünger eine höhere Stufe in der Kunst einnahmen, als viele unserer heutigen, und dass wir mit unseren lehrseligen, vielschwatzenden Büchern denkfaule Menschen erzielen.

Soll ich noch ein Wort über die Faber'schen Kompositionen sagen, so kann ich mich dessen sehr kurz entledigen, indem ich sie den Kompositionen unserer heutigen berühmten Theoretiker an die Seite setze und das Motto darüber schreibe: „Sehr gelehrt und sehr trocken". Ob die Gesänge, welche Faber so verhängnissvoll wurden, ansprechender waren, fast möchte man es annehmen, da sie selbst einen Bischof in Zorn brachten, müssen wir als offene Frage lassen, da bis jetzt kein musikalisch-praktisches Werk von ihm aufgefunden worden ist.

Wenden wir uns nun zu dem kleinen unscheinbaren Büchlein, dem Compendiolum, welches trotz seiner Unscheinbarkeit ein wahrer Schatz für die damalige Zeit gewesen sein muss. Es behandelt in Frag und Antwort die ganze Elementarlehre, trägt dieselbe aber so klar und kurz vor, dass es in der That nach den dickleibigen früheren Folianten über denselben Gegenstand einem langgefühlten Bedürfnisse abgeholfen und in der Hand jedes Schuljungen sich befunden haben muss.

Die erste Ausgabe scheint gänzlich verloren gegangen zu sein, denn alle Ausgaben, die ich kenne und die in bibliographischen Werken angeführt sind, tragen offenbar den Titel einer späteren Ausgabe, der sich aber bei allen mir bekannten Exemplaren unverändert wiederholt. Er lautet:

> Compen- | diolvm musi- | cae pro inci- | pientibvs. | Per Magistrvm | Henricvm Fabrvm | conscriptum, ac nunc denuo, cum addi- | tione alterius Compendioli, recognitum.

Die Zeilenabtheilungen wechseln bei den verschiedenen Ausgaben. Die Vorrede ist an die drei Söhne des Dr. Nicol. Medler gerichtet und unterzeichnet:

> „Brunsuigae 4. Cal. Augusti Anno Domini 1548.*)
> Format in kl. 8. 19 Blätter.

Aus dem Titel ist deutlich zu erkennen, dass der Anhang: Brevis-

*) Walther und Hoffmann schreiben in ihren Lexika: 28. und 29. Juli 1548. Alle Ausgaben, welche ich in der Hand gehabt habe, und diejenigen, welche die Kgl. Bibliothek zu München besitzt, tragen aber den Datum: 4. August 1548.

sima rvdimenta mvsicae pro incipientibus, welcher noch einmal die ganze Lehre auf 3 Blättern wiederholt, bei der ersten Ausgabe gefehlt haben muss, denn sonst könnte es nicht heissen: „ac nunc denuo, cum additione alterius Compendioli, recognitum".

In Kürze gebe ich vor den bibliographischen Angaben den Inhalt desselben an: Caput primum de clavibus. Caput II. de vocibus. Caput III. de cantu. Caput IV. de mutatione. Caput V. de figuris. Kurze ein- und zweistimmige Beispiele begleiten den Text. — Bei der damaligen Schutzlosigkeit des geistigen Eigenthums beeilte sich die geschäftliche Welt, den kleinen Schatz nach Kräften auszubeuten, und spärlich mögen meine folgenden Angaben wol ausfallen gegen die in der That bestandene Vervielfältigung desselben.

Ich verzeichne zuerst die Ausgaben, welche ich selbst in der Hand gehabt habe oder deren Fundort ich kenne:

Lipsiae, 1552. [Bibl. Zwickau.]

Lipsiae, in officina Typographica Georgij Hantzsch. Anno 1556. [Bibl. des Hrn. Prof. Commer.]

Noribergae. In Officina Typographica Valentini Neuberi. Anno 1564. [Kgl. Bibl. Berlin.] Fehlt der Anhang, nur 16 Blätter.

Noribergae. In officina Typogr. Christophori Heussleri. A. 1564. [Kgl. Bibl. München.]

Ebendaselbst, 1565. [Kgl. Bibl. München.]

Impressum Noribergae apud Ulricum Neuberum 1569. [Kgl. Bibl. München.]

Noribergae, Chr. Heussler. 1573. [Katalog des M. von Koudelka. 1859.]

Noribergae, Cathar. Gerlachin, et Haered. Jo. Montani, 1577. [Kgl. Bibl. Berlin.]

Noribergae, 1578. [Germanisches Museum in Nürnberg.]

Noribergae, 1579. [Britisch Museum in London.]

Augustae Vindelicorum imprimebat Michael Manger. 1580. [Kgl. Bibl. München.]

Noribergae, Val. Neuber, 1582. [Katalog von A. Asher in Berlin, 1869, Preis 4⅙ Thaler.]

Lipsiae, 1602. [Stadtbibl. in Leipzig.]

Erfurt, typis Mechlerianis. 1612. [Bibl. des Königs von Sachsen in Dresden.]

Goslariae ex officina typographica Joannis Vogdii Anno 1613. [Hamburger Stadtbibliothek.]

Ohne Drucker und Jahr. [Kgl. Bibl. Berlin.]

Noribergae, in officina Jo. Montani & Vlrici Neuberi, s. a. [Kgl. Bibl. München.]

Norimbergae, apud Gabrielem Hayn, s. a. [Kaiserl. Hofbibl. Wien.] Anhang fehlt, nur 16 Blätter.

Ausgaben, welche in den Musiklexika verzeichnet sind:

Fétis Biogr. univers.: Norimbergae, 1561 und 1604. Francofurti, 1585 und 1617.

Becker's Literatur: Lipsiae, 1602. Magdeburg, 1593. Noribg. 1594. Argentorati, 1596. Erfurt, 1609. Frankfurt a. O. bei Eichhorn, ohne Jahr.

Hoffmann's Tonkünstler Schlesiens: Vratisl. exudebat Joh. Scharfenberg, 1582.

Die früheste deutsche Uebersetzung des Compendiums trägt den Titel:

Musica. | Kurtzer innhalt | der singkunst, auss M. Hein- | rich Fabri Lateinischem Compen- | dio Musicae, von wort zu wort, für an- | fahende Lehrjungen, in ring- | uerständig Teutsch | gebracht. | Durch M. Christoff Rid.

M usica lindert Menschlichs gmüt,
V nd jnnert Gott an seine güt,
S ie nimbt weg kümmernuss vnd leid,
I n schimpff vnd schertz bringts grosse freud,
C reutz, mühe vnd arbeit sie erquickt,
A uch machts dein stimm ganz wolgeschickt.

Cum gratia & priuilegio Impe. | Gedruckt zu Nürnberg, | durch Dietrich Gerlatz. M.D.LXXII. in kl. 8, 20 Blätter, ohne Anhang, Beispiele sind von Rid. [Kgl. Bibl. Berlin.]

Andere Ausgaben: Nürnberg, 1591, in 8. Magdeburg, 1593. Nürnberg, 1594. Strassburg, 1596.

Eine andere Verdeutschung trägt den Titel:

Musica, kurtze Anleitung der Singkunst M. Heinrici Fabri, durch Johann Gothart verteutscht, und erklaert. Leipzig, 1605, in 8.

Andere Ausgaben: Leipzig, 1608. 8. Erfurt, 1609. 8.

In freier Benutzung, mit Hinzufügung der Lehre von den Toni, der Intonation der Psalmen und der Intervalle nebst neuen Musik-Beispielen, erschien es in lateinischer und deutscher Sprache unter dem Titel:

Musicae | Compendiolum | latino-germanicum, | M. Henrici Fabri, pro tyro- | nibus hujus artis, ad majorem discen- | tium

commoditatem aliquantulum variatum | ac dispositum, cum facili brevique de | Modis tractatu, | Per | Melchiorem Vul- | pium, Vinariensium | cantorem. | cum Gratia ac Privilegio. Sextae huic editioni correctiori accessit do- | ctrina 1. de Intervallis, 2. de Terminis Italicis, | apud Musicos recentiores usitatissimis, ex Synta- | gmate Musico Michaëlis Praetorij | excerptis. |

Jenae | Typis Heredum Weidneri. | Impensis Johannis Birckneri, | Bibliopolae Erffurtensis. Anno Christi M.DC.XXXVI.

in kl. 8. 124 paginirte Seiten. In 7ter Auflage, ganz gleich wie die sechste, erschien es zu „Erfurti, | Impensis Johannis Birckneri, | Bibliopolae Erffurtensis, | Excudebat Fridericus Melchior | Dedekindus. | Anno M.DC.LXV. | kl. 8. 124 paginirte Seiten. [Beide Ausgaben Kgl. Bibl. Berlin.]

Eine andere Umarbeitung, welche die Rid'sche Uebersetzung benützt, trägt den Titel:

Compendium Henr. Fabri in vernaculum sermonem conversum à M. Christ. Rid, et praeceptis ac exemplis auctum, studio Adami Gumpeltzhaimer.

Augustae Vindel. 1618.

Ebenso: Jena, 1653, und Erfurt, 1665, in 8. (nach Gerber).

Diese Bearbeitung kenne ich nicht, doch hat mir ein theoretisches Werk von Gumpeltzhaimer vorgelegen, welches Faber zwar nicht nennt, sich aber doch auf den ersten 16 Seiten (lateinisch und deutsch) an das Lehrbuch desselben genau anschliesst. Es ist betitelt:

Compendivm | mvsicae latino. | germanicvm. | Studio & operâ Adami Gum- | peltzhaimer, Trospergij | Bavari. | Nvnc editione hac | Tertia non nvsqvam correctum, | et auctum. | Avgvstae, | Typis & impensis Valentini Schoenigij. | An. M.DC. in 4. 80 Blätter.

Aus der Vorrede des Druckers geht hervor, dass die erste Ausgabe vor neun Jahren (1591) und die zweite vor vier Jahren (1596) erschienen war. Die Dedikation ist von Gumpeltzhaimer selbst unterschrieben und trägt den Datum: *Augustae Vind. Junij* 1600.*) Das Werk ist besonders deshalb von grosser Wichtigkeit, weil es 63 Blätter mit Kompositionen von *Gumpelzhaimer*, *Matth. Asola*, *Jo. Leo Hassler*, *Paul Pestrino*, *Don Ferdin. Las Infantas*, *Filen. Corno*, *Jo. Jac. Cilano*, *Rin. del Mel*, *Josquin*, *Orl. Lassus* (17 *Nrn*), *Jac. Reiner*, *Pomp. Nenna*, *Gio. Pietro Gallo*, *Gio. Antiquis*, *Stef. de Felis* und *Cola Vinc.*

*) Das Germanische Museum in Nürnberg besitzt eine spätere Ausgabe von 1605, ebendaselbst gedruckt.

Fanelli enthält. [Kgl. Bibl. Berlin.] Ob die beiden obigen Werke in irgend welcher Verbindung zu einander stehen, kann ich bis jetzt nicht beurtheilen, da ich das Erstere nicht kenne.

Was soll ich noch über die kleine musikalische Fibel Faber's sagen, — das Urtheil über sie hat ein halbes Jahrhundert durch die allgemeinste Anerkennung gesprochen, und wer sich über die alte Lehre einen klaren Begriff machen will oder sehen, wie man früher gelernt hat, der nehme es zur Hand und lerne: „Quid est Musica? Est bene canendi scientia!" und dann nehme er die alten Meister vor und höre, wie sie die Wissenschaft des Gesanges verstanden haben.

Liedertexte aus dem 16. Jahrhunderte

und ihre Komposition durch Hans Leo Hasler, Orlandus Lassus u. a.

Die Proske'sche Bibliothek enthält eine unglaubliche Menge von Madrigalen und deutschen Liedern. Alle „Madrigale", auch die von Deutschen komponirten haben italienischen Text. Findet sich ein deutscher Text, so ist der Titel immer „Deutsche Gesänge", „Deutsche Lieder". Ein Unterschied beider in Bezug auf die Kompositionsweise kann nicht wahrgenommen werden. Vor mir liegen sechs Stimmbände, eine handschriftliche Sammlung Motetten, Psalmen und deutsche Lieder enthaltend, in buntem Durcheinander. Aus dieser hat ein hiesiger Institutsinhaber, Herr Jos. Renner, 21 Nummern ausgewählt und in moderne Partitur umgeschrieben. Der Unterzeichnete versuchte es nähere bibliographische Notizen über dieselben zu sammeln. Leider ohne Erfolg! Denn keine einzige dieser Nummern, soweit sie von Orlandus Lassus herstammen, findet sich in einem gedruckten Codex. Die Proske'sche Bibliothek besitzt wohl zwei gedruckte Liedersammlungen von Lassus komponirt, allein die eine enthält nur vierstimmige, die andere nur sechsstimmige Lieder. Die fünfstimmigen sind nur in Handschriften vorhanden. Von den Hasler'schen weltlichen Liedern besitzt sie gar keinen Druck, nur Handschriften. Bei diesen fehlen aber alle Notizen, Vorreden etc. Von den andern hier angeführten Komponisten findet sich auch kein Druckwerk vor, nur Handschriftliches. Es bleibt also dem Forscher

nichts übrig, als sich nur an die Komposition selbst zu halten*). Während in der Proske'schen Bibliothek eine zahllose Menge von kirchlichen Kompositionen aus dem 16. Jahrhundert in moderne Partitur bereits übertragen sind, ist kaum der zweihundertste Theil weltlicher Kompositionen spartirt und somit immer noch ein verschlossenes Buch. Eben dieser Seltenheit halber dürften vielleicht Notizen über die mir vorliegenden 22 Nummern nicht ohne Interesse sein.

Die erste Nummer ist von Hasler, a 4 voc. im „modus dorius," der jedoch um die Quart erhöht ist. Der Text lautet: „Nun fanget an ein gutes Liedlein zu singen, lasst Instrument und Lauten auch erklingen; lieblich zu musiziren, will sich jetzund gebühren; drum schlagt und singt, dass all's erklingt, helft unser Fest auch zieren.[1])" Es würde heute noch bei gelungener Aufführung einen durchschlagenden Effekt erzielen. Ich werde es mit meiner Monographie ver-

*) Die Redaktion nimmt diese Gelegenheit wahr, in der sich unsere Hilfslosigkeit in Betreff der musikalischen Bibliographie wieder recht zeigt, die Aufforderung an alle Freunde der Musikgeschichte zu richten, thatsächlich Theil zu nehmen an der Ausarbeitung einer Bibliographie unserer alten Meister. Mir liegt ein sehr umfangreiches Material vor, welches ich mir seit Jahren gesammelt habe, doch fehlt mir theils die Zeit es zu vollenden, theils auch die Gelegenheit, jedes Werk durch eigene Anschauung kennen zu lernen. Um nun Methode in die gemeinschaftliche Aufgabe zu bringen, erlaube ich mir den Vorschlag, vorläufig die Werke der drei Meister: Orlandus Lassus, Hans Leo Hasler und Giov. Pietro Alysio da Palestrina (auch Joan. Petraloysius Praenestinus genannt) auf folgende Weise zu behandeln:

Vollständiger, mit typographischer Genauigkeit kopirter Titel.
Format; Anzahl der Stimmenhefte; Fundort (Bibliothek).
Ueberschrift der Dedikation oder Vorrede und Unterschrift derselben.
Index aus dem Werke selbst angefertigt, nicht nach dem vielleicht vorhandenen Inhaltsanzeiger, da letzterer sehr oft mangelhaft ist.

Um jede vergebliche Arbeit zu vermeiden, soll vom nächsten Hefte ab in Kürze angezeigt werden, was über die drei Meister eingelaufen ist und was ich selbst bereits über sie besitze. Die Veröffentlichung der Bibliographie soll dann in den Monatsheften geschehen, mit Angabe der betreffenden Herren Mitarbeiter, welche gleichzeitig die Verantwortung für die Richtigkeit ihrer Angaben übernehmen. R. E.

1) Gedruckt als No. 1 in „Neüe Teutsche gesang nach art der welschen Madrigalen etc. von H. L. Hasler. Augspurg 1596. 1604 und 1609 (siehe 1. Jahrg. der Monatsh. S. 72). Diese fortlaufenden Angaben hat sich die Redaktion erlaubt hinzuzusetzen und hofft damit ein Schärflein zur Bibliographie obiger Gesänge beizutragen.

öffentlichen. Das folgende Lied ist ebenfalls von Hasler, 4 voc. „modus hypodorius“ auch um die Quart erhöht. Der Text lautet: „Jungfrau dein schön Gestalt erfreut mich sehr je länger je mehr; ohn' dich kann ich nicht leben, dein eigen will ich sein, hab' dir zum Pfand die Treue mein. Ich bitt, nicht von mir weich, dein Mündlein zu mir reich, ergib dich mir, wie ich mich dir zu eigen hab' ergeben. damit wir beid mögen in Freud ohn' alles Trauern leben; ich bin dein, du bist mein, nichts soll uns widerstreben im Leben, merk' eben![2])“ Nur die letzten acht Worte werden in der Komposition wiederholt; das Ganze wickelt sich also sehr rasch ab; ziemlich selten sind die 𝅗𝅥, sehr selten die 𝅝 Noten. Soll das ganz monodisch gehaltene Madrigal wirken, so muss ihm ein prickelnder Vortrag nachhelfen. Das dritte ist wieder von Hasler „modus hypomixolydius“ und ist dem vorigen in der Behandlung ähnlich, gleichwohl sehr wohllautend. Der Text lautet: „Feins Lieb du hast mich gfangen mit den zwei Äuglein schon; nach dir stet mein Verlangen, von dir kann ich nit ston; mein Schatz ich bitt dich eben, woll'st mich auch nit verlahn, dich allein liebt mein Herze, sag ich ohn' allen Scherze, dein Diener will ich sein, bis an das Ende mein.[3])“ Die Worte: „dich allein liebt etc.“ bis zum Ende, sind wiederholt.

Das vierte ist von Paulus Homberger aus Regensburg, im „modus dorius.“ Der Text lautet: „Das alte Jahr vergangen ist, das neu ist eingegangen, wir wünschen euch zu dieser Frist viel Freud in Christi Namen. Gott geb dass ihr in diesem Jahr lebet ohn alles Leiden und dorten mit der Engelschaar ererbt des Himmels Freuden.“ Es ist ebenfalls vierstimmig, jedoch für 2 Soprane, Alt und Bass. Das Lied ist ungemein einfach gehalten; fast gleichzeitig schreiten alle Stimmen, den Text deklamirend, akkordisch weiter, nur hie und da durchbricht eine Stimme die Gemeinschaftlichkeit, doch um sich bald wieder den anderen anzuschliessen. Weich und sanft fliesst es dahin.

Das fünfte ist von Orlandus Lassus, fünfstimmig (2 Tenor), modus, hypodorius, um die Quart erhöht. Text: „Der Wein, der schmeckt mir also wohl, macht mich Sommer und Winter voll, gfällt meiner Frauen nit wohl, bringt ihr ein heimlich leiden, doch kann ich ihn nit meiden. Frisch auf! es muss getrunken sein, es sei gleich Bier oder Wein, damit komm ich um das mein'; wann ich das Mein

2) Befindet sich als No. 3 in demselben vorhergenannten Werke v. 1596 etc.
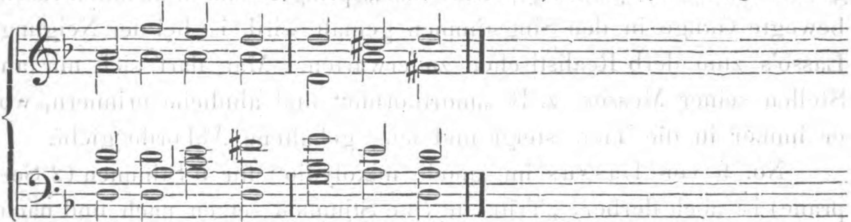
3) Aus demselben gedruckten Werke von 1596, No. 4.

thu verprassen, darnach so trink ich Wasser[4]).“ Das Ganze ist ausgeführter, als die vorhergehenden, doch ist das Meiste im homophonen Stil geschrieben, die Gruppirung zwischen hohem (Sopran, Alt, 2 Tenor) und tiefem (Alt, 2 Tenor, Bass) Chore ist sehr geschickt, worauf immer der fünfstimmige Satz doppelt wirkt. Auch das „Frisch auf,“ nach dem vorhergehenden Abschlusse wirkt sehr lebendig. Das ist nun etwa nicht, wie Nichtkenner fabeln, so gesetzt, wie Lassus seine Kirchensachen setzte, sondern wie nur ein Moderner es sich wünschen kann:

Frisch auf, frisch auf, frisch auf, frisch auf,



frisch auf, frisch auf, frisch auf, frisch auf, es muss ge-trunken



No. 6 ist wieder ein fünfstimmiges Lied (2 Tenore) von Lassus. Text: „Im Meyen, im Meyen hört man die Hahnen krähen, freu dich du schönes braunes Meidelein, hilf mir den Haber säen, bist mir lieber denn der Knecht, ich thu dir deine Alte recht. Bum Meidle bum! ich freu mich dein ganz umb und umb, wo ich freundlich zu dir komm, hintern Ofen und umb und umb. Freu dich du schönes brauns Meidelein ich komm.“[5]) Wie diesem Text ganz „kanibalisch wohl“ ist, so der Musik; das „Meidle bum“ ist wahrhaft köstlich ausgedrückt und das „ich komm“ ist geradezu unwiederstehlich. Und das Stück steht in der hypophrygischen Tonart.

No. 7 ist jonisch fünfstimmig (2 Tenore), um die Quart erhöht. Der Text ist derselben Art, wie der vorige: „Frau, ich bin euch

4) Ist aus dem gedruckten Werke: Orl. Lassi, Fürstl. Bayr. Capellmeisters Teutsche Lieder mit fünff Stimmen, zuvor vnterschiedlich, jetzund aber mit des Herrn Authoris bewilligung inn ein Opus zusammen getruckt. Nürnberg 1583. Nr. 12.

5) Aus demselben Werke von 1583, No. 26.

von Herzen hold; o mein! ich thu auch gerne was ich sollt; o mein! wann ihrs von mir annehmen wolt; o mein! bin ich doch dein, möchts möglich sein, ich geb mich dir ins Herz hinein[6]). Das „o mein!“ ist ein bei uns in Altbayern noch jetzt gebräuchlicher Provinzialismus und bedeutet so viel als „o ja,“ oder „warum nicht gar.“ Man sagt z. B. O mein, ist das so schön! steht demnach als verstärkter Ausruf des Erstaunens, statt: „O ist das so schön.“ Das „o mein“ ist in der Komposition, die ebenfalls von Lassus stammt, gar bedeutsam hervorgehoben durch Wiederholungen, Gruppirungen der höheren und tieferen Stimmen.

No. 8 ist im „tonus hypojonicus“ komponirt, ebenfalls von Orlandus Lassus. Text: „Am Abend spat (die Komposition dieser Worte kurz und ausdrucksvoll imitirend) beim kühlen Wein, da soll man allzeit fröhlich sein mit Pfeifen und mit Singen (auch ander Saitenspiel dabei); dazu ein Jungfrau oder drei, damit man rumb möcht springen.[7])“ Die eingeklammerten Worte sind im 3/4 Takt gesetzt, das Uebrige im ₵. Dass das „Springen“ durch ziemlich rasch bewegte Gänge in den Singstimmen gemalt wird, ist bei der Neigung Lasso's zum derb Realistischen zu erwarten. Man darf sich nur an Stellen seiner Messen, z. B. „mortuorum“ und ähnliche erinnern, wo er immer in die Tiefe steigt und lang gehaltene Akkorde giebt.

No. 9 von Lassus im „modo mixolydio“ für 5 Stimmen (2 Soprane) ist noch derber: „Tritt auf (die Stimmen setzen nach und nach sehr kräftig ein) den Riegel von der Thür! wie gern ich säh, dass ihr mich hätt't eingelassen. Ich lass dich nit herein, du kannst denn heimlich schleichen auf deinen Füssen! Frau, ich kann schleichen, recht wie der Mondenschein; stand (steh) auf und lass mich ein, das will ich von dir haben, zart schönes Fräulein stand auf und lass mich ein![8])“ Die Worte „lass ein“, „lass mich ein“ sind sehr häufig wiederholt, während das Uebrige rasch sich abwickelt.

No. 10 fünfstimmig (2 Tenore) von Leonhard Lechner „mod. XI. jonic.“ „Ich ging einmal spazieren durch einen grünen Wald, da hört ich lieblich singen ein Fräulein wohlgestalt't; sie sang gar ein schönen Gsang der in dem grünen Wald erklang. Ich thät mich zu ihr nahen, schön thät sie mich empfahen, sie hat ein schönen grünen Rock und war sogar ein hübsche Dock, sie thät mir wohl-

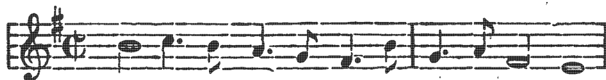
6) Aus demselben Werke von 1583, No. 31.
7) Aus demselben Werke von 1583, No. 33.
8) Aus demselben Werke von 1583, No 35.

gefallen, und lieber mir ob allen, sollt ich ein andre werben, viel lieber wollt ich sterben.“ Die Komposition ist weniger lebhaft denn der Text, sie macht zwar einige Anläufe zum Komischen, steigt auch beim „Sterben“ möglichst tief herab, ist aber im Ganzen doch trocken und etwas steif.

No. 11 ist von Regnardus, im mod. VIII. hypomixolyd. „Ein kurzer Mann hiess Hänselein, der thät ein Jungfrau buhlen; sie sagt ihm bald, er wär zu klein, solch Leut findt man in Schulen. Jungfrau, sprach er, das schadt als nit, bin ich doch alt an Jahren, hab viel studirt und viel verricht't, darzu auch viel erfahren. Da sprach sie: Nein, das kann nit sein, du bist zu klein, mein Hänselein.[9])“ Während auf die ersten Worte bis „du bist zu klein“ 26 Takte kommen, sind für die letzten Worte 25 Takte verwendet. Doch fehlt es der zweiten Hälfte nicht an Frische und Bewegung.

No. 12 ist von Hasler „in modo dorio transpos.“ „Zu dir schrei ich um Hilf, ach Schatz, mit Schmerzen. Fleuch nit, kehr dich zu mir; erquick mein Herze; ohn dich kann ich nit leben, noch thust mir widerstreben; gfällt dir denn mein Verderben, so begehr ich in deiner Schooss zu sterben[10]).“ Der Text macht einen so ernsten leidenschaftlichen Eindruck, sieht man aber die Komposition an, so scheint der Komponist denselben humoristisch aufgefasst zu haben. Da ruft der 2. Sopran: erquick d b (♩ 𝅗𝅥), der erste Sopran wiederholt den nächsten Takttheil darauf d b mit den Textworten: ach Schatz, während die drei unteren Stimmen (Alt, Tenor, 1 Bass, das Ganze ist fünfstimmig) „erquick“ dazu brummen, und zwar viermal immer gesteigerter und um einen Ton höher.

Mit einem bei Hasler sehr häufig vorkommenden Rhythmus



beginnt No. 13 „in modo dorio sive primo“ (hier um einen Ton erhöht). Das Lied ist fünfstimmig (2 Tenore). Text: „Kein grösser Freud kann sein auf Erden, denn lieben und gewiss sein geliebt zu werden. Schöns Fräulein zart, lass mich dein Gunst erwerben; lieb du auch mich, gleichwie ich dich und lass mich doch nit gar ver-

9) Aus: Newe kurtzweilige Teutsche Lieder, mit fünff stimmen von Jac. Regnard. Nürnberg 1580, Nr. 6.

10) Siehe Anmerkung 1, Lied No. 9.

zweifelt sterben[11]).“ Wer soll da nicht an Ironie denken, wenn das „verzweifelt sterben“ also gesetzt ist:



Bedenkt man, dass das Stück seiner sonstigen Anlage nach nicht in gar langsamem Tempo gesungen werden darf und nun vier oder fünf Stimmen ganz gleichzeitig diese sehr raschen Achtel heruntersingen (sieben Mal), so wird Niemand ein Lächeln unterdrücken können. Und die Alten sollen ihre „liederlichen Liebeslieder wie ihre Motetten komponirt“ haben! Wer glaubt dies noch Angesichts solcher Thatsachen?!

Dagegen ist No. 14 ein Liebeslied ohne ironischen Zug „in modo hypomixolydio VIII.“ Es ist ebenfalls von Hasler, fünfstimmig (2 Soprane). „Herzlieb zu dir allein steht Tag und Nacht mein Sinn; dein rothes Mündelein nimmt mir als trauten hin. Dir hab ich mich ergeben, dein eigen will ich sein; mit dir in Freud zu leben bis an das Ende mein[12])“. Jeder Absatz wird ganz einfach homophon deklamirt, dann folgt eine Viertelpause für alle Stimmen zugleich. Die fünf Stimmen rasten sonst keinen Augenblick, — keine Gruppirung. Merkwürdig erscheint mir, dass alle diese Madrigale keine Strophenlieder sind; keines hat etwa zwei oder mehr Strophen, während das bei den englischen von Dowland u. a., die J. J. Maier herausgegeben hat, nicht selten ist.

Ganz ähnlich ist das 15. Lied „modo hypomixolydio VIII.“ von Hasler. „Fröhlich zu sein in Ehren beim guten kuhlen Wein, diess soll mir Niemand wehren; dann man sagt in gemein: dass guter Muth sei halber Leib, drum ich all's Trauern von mir treib; der edel Weine gut erfrischet mir das Blut, erquickt mich auch im Herzen, dass ich kann fröhlich scherzen aus frischem freiem Muth![13]) Fünfstimmig (2 Soprane).

No. 16 ist von Orlandus Lassus, fünfstimmig (2 Tenore) (ton. hypodorius transp.) „Ist keiner hie der spricht zu mir: Guter Gesell, den bring ich dir, ein Gläslein Wein, drei oder vier; jo, jo, jo, (dieses jo wird 26 Mal nacheinander von allen Stimmen gesungen und macht eine drastische Wirkung; es eignete sich zu einer öffent-

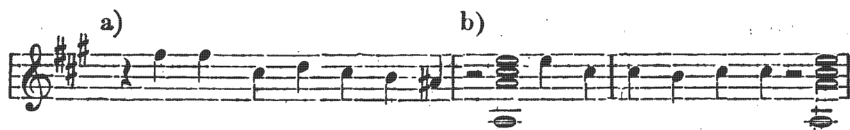
11) Siehe Anmerkung 1, Lied No. 10.

12) Siehe Anmerkung 1, Lied No. 13.

13) Siehe Anmerkung 1, Lied No. 14.

lichen Aufführung vor allen und würde einen durchschlagenden Erfolg haben) Weinlein daher ein! Was soll uns der Pfennig, wenn wir nimmer sein.[14])"

Nr. 17 ist ein sechsstimmiges Meisterstück von Hasler (2 Soprane und 2 Tenore): „Ich scheid von dir mit Leyde. Verlass dich mein treues Herze, das bringt mir grossen Schmerze. Ach weh vor Leyd ich stirbe, kanns denn nit anders sein, was soll ich thun? O weh ein schweres Leyden! noch muss es sein noch muss geschieden sein. Vor Angst ich ganz verdirbe, ach weh vor Leyd ich stirbe, ach weh ich scheide und stirbe."[15])



Zuerst sprechen die sechs Stimmen das Thema a) durcheinander in imitatorischer Behandlung. Hierauf folgt eine Generalpause, und die oberen Stimmen setzen dann mit „Ach weh ich scheid und stirbe" ein (siehe b); wiederum folgt eine Generalpause, und alle sechs Stimmen wiederholen: „Ach weh ich scheid und stirbe". Generalpause, nochmalige Steigerung, und dann feierlicher Abschluss! Das ist wahrhaft prachtvoll, und hundert unserer modernen Kompositionen verschwinden davor!

Nr. 18, auch von Hasler, hat eine ähnliche Anlage wie das Vorhergehende; es ist sechsstimmig und sehr bewegt. Text: „Mit Tanzen und Jubiliren und mit Springen will ich mein Zeit hinbringen, und mein Buhlen zu Lieb ein Liedlein singen; denn sie erfreut mein Herz vor allen Dingen." [16])

Nr. 19. Etwas anders ist das folgende Lied von Hasler gehalten. Text: „Fahr hin guts Liedelein zum Buhlen meine und bring ihr mein treues Herze, zeig ihr daneben an mein Schmerze, den ich (hier wird das Stück sehr gehalten und feierlich) durch sie muss tragen. Hilft sie mir nit, muss ich in Leid verzagen." (Dieser Satz ist wieder etwas bewegter, obwohl ernster.) Nun treten die Stimmen im 3/1 Takt zusammen und singen: „Wirst alsdann Lieb und Gunst bei ihr auch finden." (Das ist ein Satz, der Anklänge

---

14) Siehe Anmerkung 4, Lied Nr. 13.
15) Siehe Anmerkung 1, Lied Nr. 16.
16) Siehe Anmerkung 1, Lied Nr. 18.

an Hasler's Messen, z. B. Dixit Maria [Osanna] hat.) Der Schluss ist bewegt und rein weltlich: „Sing ihr zu Preis und thu ihr Lob verkünden.“ [17])

Ganz derselbe Bau findet sich in Nr. 20 von Hasler (sechsstimmig, 2 Soprane, 2 Tenore): „Frisch auf, lasst uns ein guts Glas mit Wein einander bringen und fröhlich singen.“ Die Abschlüsse mit kurzen Noten finden sich in den Kirchenkompositionen Hasler's durchaus nicht. Der erste Theil schliesst mit einer doppelten Generalpause und geht dann in den 3/1 Takt über: „Gut Gsell den will ich dir gar ausbringen“, zuerst vom hohen Chor (2 Soprane, Alt, 1 Tenor), dann vom tieferen (Alt, 2 Tenore, Bass) gesungen, dann Generalpause (3 Taktschläge), nun alle sechs Stimmen: „all Freud soll sein beim kühlen Wein“, Generalpause (3 Taktschläge), Wiederholung der letzten Worte. Es beginnt wieder der ganze ₵ Takt: „Ach wie grosse Pein“ (zuerst vom hohen, dann vom tiefen Chor), „wann Mangel ist an Wein“ (von allen Stimmen öfter wiederholt — sehr schön gruppirt, imitirt, von Generalpausen unterbrochen, worauf mächtige Einsätze folgen).[18])

Nun folgt Nr. 21, eine wahre Perle und in ganz origineller Behandlung. Komponist ist Otto Siegfried Harnisch (1580).

Der 1. Tenor trägt allein vor:

Solo: Ich stund an einem Morgen
Chor: Mein wo? (Zwei Akkorde: Gmoll und die Dominante.)
Solo: an einem Morgen.
Chor: Mein wo? (Ebenso.)
Solo: an einem Morgen.
Chor: Hat dich Niemand gesehen?
Solo: da hielt ich mich verborgen.
Chor: für wem?
Solo: ich mich verborgen.
Chor: für wem?
Solo: Ich hört klägliche Wort
Chor: Warumb?
Solo: von einem Fräulein.
Chor (lebhaft): Wer war sie denn?
Solo: war hübsch und fein!
Chor: Wer war sie denn?

17) Siehe Anmerkung 1, Lied Nr. 19.
18) Siehe Anmerkung 1, Lied Nr. 22.

Quartett: Ist vielleicht das Schindelgretel gewesen.

Der ganze Chor: Ist vielleicht das Schindelgretel gewesen.

(NB. Bei dem Worte „Gretel" ist ein ganz verzwickter Rhytmus gewählt.)

Solo: Sie sprach zu ihrem Buhlen.

Chor: Was hat sie denn gesagt?

Solo: Sie sprach zu ihrem Buhlen.

Chor: Was hat sie denn gesagt?

Solo: Es muss geschieden sein!

Chor (sehr lebhaft, wie im Halloh): Glück zu (sechsmal alle Stimmen) wohl auf die Reis. Glück zu (fünfmal) wohl auf die Reis.

Die zweite Strophe lautet:

Solo: So stund ich lang im Stillen.

Chor: Mein wo?

Solo: Nicht fern von ihnen.

Chor: Mein wo?

„Und hielt ich mich still verborgen; sie gaben sich die Hand vor grossem Schmerze und flenten sehr." Alles wie oben; der Chor repetirt: „Wer war sie denn" — „ist vielleicht das Schindelgretel gewesen?" „Sie sprach zu ihrem Buhlen: Es muss geschieden sein", worauf das spottende „Glück zu" wieder beginnt und das Ganze beschliesst.

Nr. 22 ist ein religiöses Lied von Nikolaus Zanchius (1560), sechsstimmig (2 Soprane, Alt, 2 Tenore und Bass). Drei Stimmen beginnen: „Congratulamini nunc omnes".

Tiefer Chor wiederholt: Congratulamini nunc omnes.

Drei Stimmen: in Deo salutari nostro.

Alle repetiren: in Deo salutari nostro.

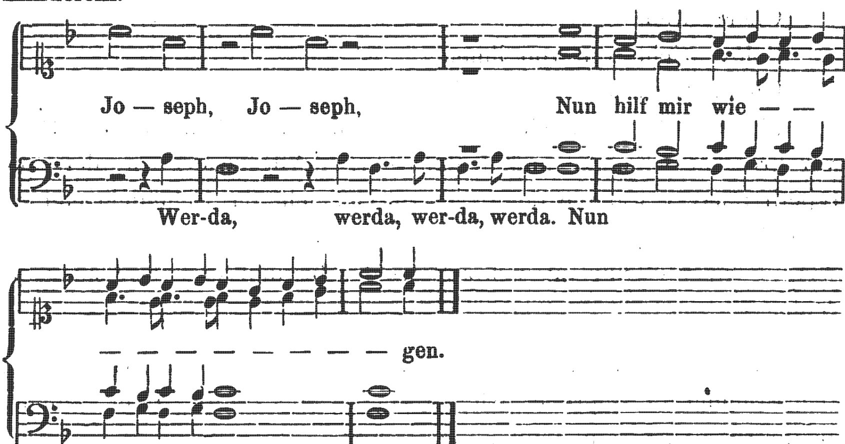
Chor (imitirend): Maria die zarte Jungfrau fein hat uns geboren ein feines Kindelein.

Nun tritt ein hübscher Satz für drei Stimmen ein:

„Ein schönes, schönes Kindelein", welcher in tiefer Lage mit demselben, in gleicher Weise durchgeführten Motiv wiederholt wird und in Dd. abschliesst, worauf die drei Oberstimmen (2 Soprane und Alt) „Jesus" feierlich beginnen, das der Männerchor ebenso vierstimmig wiederholt und dann in wunderbaren Harmonien fortfährt: „Jesus ist der Name fein, der uns durch sein rosenfarben Blut erlöset hat aus der Höllenglut". Das Ganze schliesst reich ab. Die „secunda pars" beginnt:



Der zweite Tenor singt allein: Joseph; Alt, 1. Tenor und Bass fragen: Wer da? Der 1. Tenor: Joseph; der Alt, 2. Tenor und Bass fragen wiederum: Wer da? Der Alt ruft zum dritten Male: Joseph! Die beiden Tenore und Bass fragen lebhafter als zuvor: Wer da, wer da, wer da? entgegen. Nun fragen drei tiefe Stimmen: Wo ist das neugeborne Kindelein? Drei hohe antworten: Zu Bethlehem, da liegt es in dem Krippelein (wiederholt sich in den verschiedenen Stimmen). Nun beginnt der 1. Sopran: Joseph! und der Bass fragt allein: Wer da? Dann beginnen vier Stimmen: Nun hilf mir wiegen mein kleines Kindelein.



Der 1. Sopran ruft nun: „Schlaf mein liebes feines Kindelein", und alle Stimmen fallen mit demselben Rufe ein. Das Ganze erhöht sich nun um einen Ton in ganz nämlicher Weise.

Hierauf 5 Stimmen: Was wird aber hernach der Lohn sein?

Drei: Das ewig Himmelreich.

Alle: Das ewig Himmelreich.

Jetzt folgt eine ganz reizende Bewegung der Stimmen: „Nun so schlaf (viermal) mein liebes Kindelein." Für Diejenigen, welche dieses Madrigal kennen, ist der Komponist „Nikolaus Zanchius" ein unsterblicher Meister.

Regensburg. **Franz Witt.**

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. — Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. — Die einzelne Nummer 7 Sgr. 6 Pf.

Kommissionsverlag v. T. Trautwein (M. Bahn) Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 3.

ZUR DON JUAN-LITERATUR.

VON MORITZ FÜRSTENAU.

Unter den dichterischen und musikalischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage vor da Ponte und Mozart ist die Oper „Don Giovanni o sia il convitato di Pietra" von Guiseppe Gazzaniga nicht ohne Interesse, da der ungenannte Dichter „keine einzige erhebliche Situation brachte, die nicht auch da Ponte benutzt hätte" und „die beobachtete Ordnung, abgesehen davon, dass da Ponte's Handlung viel reicher erscheint, ganz die gleiche ist, und dass selbst der Wortsinn in einzelnen Scenen genau zusammentrifft." Leopold von Sonnleithner, dessen trefflichem Aufsatze über Gazzaniga's „Don Giovanni" in den Wiener Recensionen (1860. No. 38) diese Worte entlehnt sind, sowie Otto Jahn in der zweiten Auflage seines Meisterwerkes haben mit unermüdlichem Sammlerfleisse viel Interessantes über diese Angelegenheit gebracht. Beide aber haben nur die Komposition, nicht das Textbuch zu Gazzaniga's Oper gekannt, daher sie keine genügende Aufklärung darüber finden konnten, weshalb das im Besitze der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates" befindliche Partiturexemplar dieser Oper ursprünglich die Bezeichnung Atto secondo getragen hat. Später ist das letztere Wort ausgestrichen und dafür „Solo" (Atto Solo) hinzugefügt worden. Die erste Bezeichnung (Atto secondo) war ganz richtig, dies bestätigt ein Textbuch von Gazzaniga's „Don Giovanni," welches im Besitze der königlich sächsischen öffentlichen Bibliothek ist und mir vorliegt. Dasselbe weist denselben Inhalt der Oper auf, wie ihn Sonnleithner angiebt und zwar unter der Bezeichnung Atto secondo. Den ersten

Akt der Oper bildete eine Farce, wie dies aus einer Bemerkung am Schlusse des Textbuches hervorgeht. Diese heisst:

In luogo del Rondo' di Guerina nella Scena VII dell' Atto primo, che comincia Se l'affano ec. = la Sig. Rosa Leoni canterà la seguente Aria.

Se il rigor d'aversa sorte
A mio danno il Fato accende,
Il più fiero orror di morte
Vado lieto ad incontrar.
Se conforto a mali miei
Non ritrovo in tanti affanni,
Come mai potran li Dei
Le mie pene consolar.

Dal Sig. Bellentani Primo Buffe Caricato, che fà la prima parte di Policastro nella Farsa, che forma l'Atto Primo, la sua Aria in detto Atto verrà molte sere da lui mutata.

Ueber die weitere Beschaffenheit der Farce giebt das Textbuch keinen Aufschluss, da leider dieser Theil desselben verloren gegangen ist; es beginnt mit dem 2. Akte Seite 33. Aus diesem Textbuche theile ich nun unter Hinweis auf die Mittheilungen Jahn's und Sonnleithner's das Scenarium der Oper mit. Dasselbe ergiebt manche Abweichungen gegen die Mittheilungen Sonnleithner's, was leicht erklärlich ist. Die Wiener Partitur, in der übrigens zwei Scenen fehlen, diente zur Aufführung der Oper in Venedig (In S. Moise 1787), unser Textbuch zu einer solchen in Bologna.

D. Giovanni
o sia
Il Convitato
Di Pietra.

Attori.

D. Giovanni.
D. Anna figlia del Comendatore d'Oljola.
D. Elvira Sposa promessa di D. Giovanni.
D. Ximena Dama di Villena.
Il Comendatore Padre di D. Anna.
Duca Ottaviό Sposo promesso della medesima.
Maturina Sposa promessa di Biagio.

Pasquariello Servo confidente di D. Giovanni.
Biagio Contadino sposo di Maturina.
Lanterna altro Servo di D. Giovanni.
Servitori diversi, che non parlano.

La Scena è in Villena nell' Aragona.

Atto secondo.

Scena Prima.

Parte di Giardino, a cui corresponde l'Appartamendo di D. Anna con Porta socchiusa. Pasquariello invelto nella sua Cappa, che passeggia, indi D. Giovanni, e D. Anna, che lo tiene afferato per il mantello.

Pasquariello, welcher Schildwache steht, langweilt sich und schimpft über seinen Herrn. Beim Erscheinen desselben und D. Anna's zieht er sich zurück, singt jedoch vom Versteck aus mit. Am Schlusse der Scene heisst es: in questo il Comendatore al comparire del medemo D. Anna lascia D. Giov., e si ritira.

Scena ii.

Il Comendatore, e D. Giovanni, che sfodera la spada, Pasquariello in disparte.

Während des Zweikampfes fällt der Comthur. D. Giov. und Pasqu. entfernen sich nach einem kurzen Gespräche.

Scena iii.

Il Duca Ottavio, e D. Anna preceduti da Servi con lumi.

D. Anna klagt über den Tod des Vaters und erzählt den Ueberfall D. Giovanni's. Sie erklärt, in ein Kloster gehen zu wollen, bis Octavio den Mörder entdeckt und bestraft hat. Die in der Wiener Partitur enthaltene Cavatine („D'una figlia sventurata“), welche sie zu singen hat, fehlt im Textbuche. Während der Scene tragen Diener die Leiche des Comthurs in das Haus desselben.

Scena iv.

Il Duca solo.

Recitativ. Don Ottavio beschliesst den Mörder zu entdecken, worauf eine Arie folgt: „Vicin sperai l'istante.“

Scena v.

Campagna con Case rustiche, e Nobile Casino fuori delle mura di Villena.

D. Giovanni, e Pasquariello.

Letzterer macht seinem Herrn über dessen skandalöses Leben Vorwürfe. D. Giov. gesteht, in D. Eximena verliebt zu sein, welche er eben erwarte. Statt ihrer erscheint in der nächsten Scene D. Elvira.

Nach der Wiener Partitur tritt sie schon in der 5. Scene auf und hat eine Arie „Povere femini“ zu singen, die im Textbuche fehlt.

SCENA VI.

D. Elvira con due Servitori, D. Giov. e. Pasquar. in disparte, che poi si avanzano.

Elvira, welche mit D. Giov. in Burgos ein Liebesverhältniss gehabt hat, ist ihm nachgereist und erscheint in Reisekleidern. Sie macht ihrem Geliebten, der sie zu seinem Schrecken erkennt, bittere Vorwürfe. Dieser weist sie wegen seiner Abreise an Pasqu. und entfernt sich.

SCENA VII.

D. Elvira, e Pasquariello.

Recitativ. Registerarie des letzteren (Getta una lista di alcune braccia di Carta)

„Sei fra Indiane, e del Perù“ etc.

SCENA VIII.

D. Elvira sola.

Kurzes Recitativ; sie will ihr Recht verfolgen und Rache an dem treulosen Geliebten nehmen.

SCENA IX.

D. Giovanni, e D. Ximena, dal Casino.

Liebesgespräch beider. D. Eximena dringt auf Heirath, D. Giov. sucht auszuweichen. Arie des Letzteren: „Per voi nemmeno in faccia.“ Fehlt in der Wiener Partitur.

SCENA X.

D. Ximena sola.

Kurzes Recitativ, in welchem D. Eximena ihr Glück preist.

SCENA XI.

Maturina, Biagio, e Villani, che suonano le Nacchere, indi Pasquariello.

Biagio und Maturina feiern ihre Hochzeit; der Chor singt und tanzt. Biagio wird eifersüchtig auf Pasqu., der seiner Braut die Cour macht und sich für Don Giovanni ausgiebt.

SCENA XII.

D. Giovanni, Maturina, Biagio e Pasquariello.

D. Giov. verdrängt Pasqu., tändelt mit Maturina, ohrfeigt Biagio und jagt ihn fort. Eine Arie des letzteren in der Wiener Partitur fehlt im Textbuche.

Scena xiii.

Maturina, D. Giovanni, e Pasquariello.

D. Giov. schickt Pasqu. fort, um mit Maturina allein zu bleiben.

Scena xiv.

D. Giovanni e Maturina.

Ersterer überredet Maturina seinen Liebesschwüren zu glauben und geht dann mit ihr, nachdem sie eine Arie gesungen, in ihr Haus.

Scena xv.

Pasquariello, poi D. Ximena, indi D. Giovanni[1]).

D. Ximena äussert gegen Pasqu. Zweifel über D. Giovanni's Treue. Pasqu., wie auch sein später dazu kommender Herr, suchen die eifersüchtige Schöne zu beschwichtigen.

Scena xvi.

D. Elvira e Detti.

D. Elvira macht D. Giov. Vorwürfe; D. Ximena wird stutzig, worauf sie ihr Geliebter zu beruhigen sucht. Sie verlässt mit Pasqu. die Scene und nimmt sich vor, die Andern aus dem Fenster zu beobachten.

Scena xvii.

D. Elvira, e D. Giovanni, poi Maturina.

Maturina erscheint nun auch, um D. Giov. Verlegenheit auf's Höchste zu steigern. Sie und Elvira machen gegen ihn ihr Eheversprechen geltend. Er sucht beide zu beruhigen, indem er jeder erklärt, die andere sei verrückt. Elvira verspricht er morgen Hochzeit mit ihr zu machen.

Scena xviii.

D. Elvira e Maturina.

Duett. Beide Damen gerathen in Hitze und verspotten sich.

Scena xix.

Piazza, dove nel mezzo si erige una Cupola sostenuta da colonne con Urna sepolcrale, sopra la quale, Statua equestre del Comendatore.

Il Duca Ottavio con carta in mano, ed un Incisore.

Recitativ. D. Ottavio lässt im Mausoleum, welches der Comthur bei Lebzeiten hat errichten lassen, die Inschrift unter die Statue setzen.

1) Von hier aus bis Sc. 18 ergeben sich mancherlei Verschiedenheiten zwischen der Wiener Partitur und dem Textbuche.

Scena xx.

D. Giovanni e Pasquariello.

Beide lesen die Inschrift des Denkmals[1]), Pasqu. muss den Comthur zum Abendmahl einladen.

Duett: „Signor Comendatore.“ Der Comthur nimmt die Einladung an. (La Statua china la testa replicatamente.)

Scena xxi.

Lanterna, che apparechia la tavola, poi D. Elvira.

Der Koch Lanterna klagt über mühseligen Dienst. Elvira tritt auf und fragt nach D. Giovanni.

Scena xxii.

D. Giovanni, D. Elvira, e Pasquariello in disparte.

D. Elvira leistet Verzicht auf D. Giovanni's Liebe und empfängt diesen mit ernsthaften Ermahnungen; über seinen Charakter im Klaren will sie sich in ein Kloster zurückziehen. D. Giov. verspottet sie, ladet sie zum Abendmahle ein und fordert sie auf, über Nacht da zu bleiben. Elvira schliesst mit einer Arie: „Ah! vedo che misero,“ worauf sie abgeht.

Scena xxiii.

D. Giovanni, Pasquariello, e Lanterna.

D. Giovanni scheint gerührt von Elvira's Liebe. Er setzt sich zur Tafel und scherzt mit seinen beiden Dienern. Pasqu. muss mit am Tische speisen. Eine Hauskapelle spielt ein Concertino auf. Endlich fordert er Pasquariello auf, einen Toast auszubringen. Dieser trinkt unter anderen auf Bologna und dessen schöne Frauen. (Hieraus geht hervor, dass das mir vorliegende Textbuch zu einer Aufführung in Bologna diente. Die Wiener Partitur enthält einen Toast auf Venedig und dessen Frauen. Für eine Aufführung in Ferrara ist Ferrara an die Stelle von Venedig gesetzt.) Auf einmal pocht es.

Lanterna parte, poi torna spaventato correndo, e casca in terra.

Auch Pasquar. muss heraus und kehrt erschrocken zurück.

D. Giov. prende il lume, e va per affacciarsi alla porta, in questo il Comendatore: Pasqu. sicaccia sotto alla tavola.

Scena ultima.

Il Comendatore, e Detti.

---

1) Di colui, che mi trasse a morte ria
Dal Ciel qui aspetto la vendetta mia.

D. Giov. heisst den Comthur willkommen und ladet ihn ein sich zum Nachtmahle zu setzen.

Er befiehlt Pasqu. neu aufzutragen und bietet dem Comthur an Musik zu hören. Als ihn dieser zu sich einladet, verspricht er zu kommen und giebt ihm die Hand darauf, weist aber seine Mahnung zur Busse zurück und verfällt den Höllengeistern zur Strafe: segue trasformazione della Camera in Infernale, D. Giov. tra le Furie.

Ahi, che orrore! che spavento!
Ah, che barbaro tormento.
Che insoffribile martir.
Mostri orrendi, Furie irate,
Di straziarmi deh cessate!
Ah non posso più soffrir.

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst

von Josef Müller in Bonn.

[Fortsetzung aus No. 1.]

ORNITOPARCHUS. Im Anschlusse an die in No. 1 beschriebene Ausgabe des „musice Actiue Micrologus" geht mir durch Herrn Oberbibliothekar Prof. Dr. Hopf die Beschreibung einer anderen, in der Königsberger Bibliothek (Ca 169 4⁰) befindlichen Ausgabe zu. Sie unterscheidet sich von der beschriebenen in Folgendem: die auf jener Ausgabe abgekürzt vorkommenden Wörter „Artium Magistri-digestus-Omnibus Musice non tam" sind hier aufgelöst. Nach „necessarius" folgt an Stelle des Epigramms von Laurentius Thurschenreutinus:

In libelli titulum inscrip | tionemque iocus |
Non, quasi res humiles verbis liber efferat amplis
Despicias, titulus quom tibi lectus erit.
Sed tibi succurrat, paruo hic sermone doceri
Quicquid habet docti Musica dulciſona.
Nonne vides (pictis si quid moueare figuris)
Vt numeros Orpheos, Euridiceque cannta?
His igitur studeas, quoniam est occaſio, lector.
Et facito ne sis tute πρὸς ἀυλὸν ὄνος,

In fine: Excussum est hoc opus denuo castigatum: recognitumque: | Lipsie in edibus Ualentini Schumanni: calcographi solertissi | mi Mense Aprili: Anni virginei partus undeuigesimi supra | sesquimillesimum. | Darunter das Druckerzeichen. [Dieselbe Ausgabe besitzt auch die kgl. Bibl. in Berlin.]

ANTONIUS DEL PERGAMASCO.

Walther (Lexikon pag. 40) und nach ihm Gerber (N. L. I. pag. 129) und Fétis (Biogr. II. édit. Tom. I. pag. 121) führen aus Mongitoris Bibliotheca Sicula einen „sehr gerühmten Tonkünstler" Antonius aus Mazzara in Sicilien an und lassen es unbestimmt, ob dessen Werk „Cithara septem chordarum" ein praktisches oder theoretisches sei. In dem von Georg Leopold Fuhrmann zu Nürnberg im Jahre 1615 herausgegebenen Sammelwerke „*Testudo* | *Gallo-Germanica**" finden sich zwei Kompositionen eines Antonius del Pergamasco, ein Passomezzo in G sol re ut b mol und ein Passomezzo in F fa ut b mol mit Variationen. Wahrscheinlich hat Fuhrmann die beiden Kompositionen aus der erwähnten „Cithara" entlehnt und ist also dieses Werk mehr ein praktisches gewesen und muss dann vor 1615 erschienen sein. Pergamasco steht für Bergamasco, also war er aus Bergamo in Italien.

IPPOLITO BACCUSI.

Zu den von Fétis (Biographie I. pag. 184, 2. édition) angeführten Werken können wir als frühestes folgendes hinzufügen:

HIPPOLYTI BACCVSII MISSARVM | CVM QVINQVE, ET SEX VOCIBVS | LIBER PRIMVS. | Nunc primum in lucem Æditus. | Missa Iluminare Hierusalem. | Missa Aspice domine. | Missa Tribularer. | Missa Standomi vn giorno cum sex vocibus. | VENETIIS, | APVD HIERONYMVM SCOTVM. | M. DLXX. 6 Stimmbücher in Quart.

In dem Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma 1820 werden von Baccusi noch angegeben:

Le Vergini Canzone del Petrarca a 3.—2. C. e A. 1605. — Madr. a 6. lib. I. e II. 1604. — lib. III. 1579. — lib. IV. 1587. — Madr. a 3. 1594. — 27 Mot. a 5. 6. 8. 1585. — 4 Messe a 5. 6. 1589. — 3. Messe a 8. — Sal. 9. a 4. spez. 1594 — Sal. 13. a 4. spez. — Sal. 10. a 5. 1602. — 5 Messe a 4. 1587. 4. Mes. a 5. 6. 8. 1585.

---

*) Fehlt in Becker's „Tonwerke" und ist von mir im Kataloge der Gotthold'schen Bibliothek unter Sammlung No. 472 ausführlich beschrieben.

BERTHOLUSIUS (VINCENT).

Fétis führt in seiner Biographie I. pag. 383 einen Vincent Bertholusius auf „organiste au service des rois de Pologne et de Suède, au commencement du dix-septième siècle“ und pag. 387 einen Vincent Bertolusi geb. zu Mantua gegen das Ende des 16. Jahrhunderts. Fétis citirt von beiden zugleich: Sacrarum cantionum 6. 7. 8 et 10 vocibus lib. 1., auf pag. 382 gibt er noch an „Venise 1601 in 4.“ Beide sind identisch. Schadaeus hat in seinem Promptuarium musicum 10 Motetten zu 6 bis 8 Stimmen aufgenommen. In den von Giv. Maria Radino herausgegebenen Madrigali de diversi a quattro voci (Venet. 1598) befindet sich auch ein Madrigal von Bertolussi zu 4 Stimmen (No. 11 der Samml.).

Zur Liederkunde.

1. Ein schönes lied von der Welt sitten.

Dieses Lied findet sich in:

MVNDVS | Ein schöns newes | kurtzes spiel von der | Welt | art vnd natur, durch | Joachimum Greff* | zusamen gebracht, nützlich | vnd fast kurtzweilich | zu lesen. |

Wiltu wissen der WELT art vnd sin,
Das magstu gentzlich lernen hierin.
Inn diesem buch, wiewol nicht gros.
Doch wird dirs gfälln vber die mas,
Kauffs nur vnd lies darnach mit vleis
Sol dich nicht rewen vorwar ich weis.
Wittemberg 1537.

Auf Fol. D 3 recto: Finis. Gedruckt zu Wittemberg durch Georgen Rhaw. [Königsberger Univers. Bibl. Pb 1067 8°. (5).]

In Oktav. Titel in Leisteneinfassung. Reg. der Bogen A-D 4. Auf Folio D 1 „Folget ein schönes lied von der Welt sitten.“ Discantus, Tenor, Altus, Bassus:

Die Welt die hat ein thummen mut,
Wer ists, der jr zu gfalln thut,
Mus sein ein kluger Weiser man,
Der sich bey jr verdienen kan.

*) Greff um 1540 Schullehrer in Dessau. Es sollen von obigem Werke noch spätere Ausgaben existiren (Adelung, Jöcher's Gelehrtenlex.)

Die WELT die ist von solcher art,
Wer jr wil gfalln zu dieser fart,
Der mus gar wol geschicket sein,
Inn sachen beide gros vnd klein.

Die WELT die hat ein solchen sin,
Es ist nicht sehr viel guts darin,
Ir sin der best, sonst keiner nicht,
Das lobt sie nur, was sie erdicht.

Die WELT lobt offt das scheldens werd,
So geht es zu auff dieser erd,
Vnd schild offt, das zu loben ist,
Das ist, jr weis zu aller frist.

Die WELT die ist ein seltzam braut,
Es ist ein narr der jhr vertraut,
Man machs mit jr gleich wie man wil,
So danckt sie eim doch nicht sehr viel.

Die WELT von jhrer art nicht lest,
Thut einer jr das allerbest,
Sie lont alzeit mit spot vnd hon,
Solch tranckgelt bringt man stetz davuon.

Die WELT die mag denn bleiben WELT,
Weil sie jr weis, nur stetz behelt,
So sag ich das gantz vnuerzagt,
O WELT dein sin mir nicht behagt.

Der hierzu gehörige vierstimmige Tonsatz (D., A., T., B.) ist ohne musikalischen Werth. Nota contra notam schreiten die Stimmen steif und monoton dahin. Der in den „65 teutsch. Lied. von Peter Schoeffer, s. a. No. 55," sich befindende Satz von Th. Stoltzer hat nur die ersten sieben Worte mit obigem Gedichte gemein; die Musik ist eine andere.
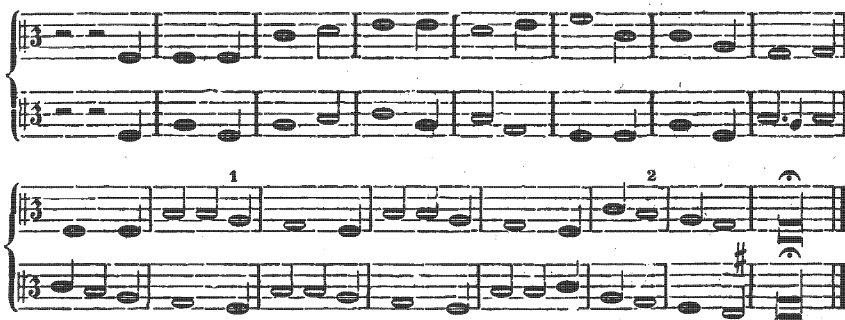
2. Der beutel der ist meyn vnd dein.

Ein teutsch spil, von | der auffrur der Erbarn | weiber zu Rom wider jre männer, | gezogen auss Aulo Gellio, durch Leon- | har-

dum Culman von Krailssheim. | Darunter Holzschnitt: die Weiber zu Papiria hintretend.

In Oktav. Reg. der Bogen A-D 8. Zu Ende (D 7 verso). Gedruckt zu Nürnberg | durch Georg | Wachter. Ohne Angabe des Jahres (um 1530*). Auf Fol. B. 7 r folgt nach dem 1. Akte das Lied:

„Der beutel der ist meyn vnd dein
so wölt wir guter küchlein sein,
see dir den beutel, so hab dir den Beutel,
der beutel ist gesprungen.“



[Königsberg. Univ. Bibl. Pb 1069, 8°. (5).]

Bei der Zahl 1 steht im Originale eine halbe Pause und bei 2 eine halbe Note. In Betreff der Unterlage des Textes muss man auf einige Noten zwei Silben setzen, da in der Oberstimme zwei Noten weniger als Silben sind.

Zu Ph. Wackernagel's Bibliographie.

1. Ein Geistlich | es schönes newes spil, auff | das heilige Osterfest gestellet, Da- | rinnen werden gehandelt die geschicht vō der Auffer- ste- | hung Christi zu sampt | der historien | Thome. | Auch werden gemelt etzli- | che rede Christi | hart fur seiner | himmelfart geschehen. | Zu letzt wird der Tri- | umph Christi hirinnen auch ange- | zeigt, was er durch seine Aufferstehung der gantzen Welt erworben vnd auf- | gericht. Allen fromen Christen | sehr tröstlich vnd lustich zu le | sen. Durch Joachimum | Greff von Czwi- | ckau.

---

*) Culman, lutherischer Theologe, geb. 1497. 1549 Pastor a. d. Sebalduskirche in Nürnberg.

In Oktav. Rückseite des Titels leer. Folio A ij bis A 8: Den Erbaren Ersamen | wolweisen Herrn Burgemeistern, Stadt | mannen, vnd der gantzen gemeine der | Stadt Freiberg in Meissen, meinen | grossgünstigen Hern gutten freun- | den vnd forderern. (Zueignung von Joachim Greff.)

Fol. A 8 verso. Die personen dieser | Action (38 an der Zahl). Auf Fol. B 1 recto folgt die Vorrede an den Leser, B 1 verso Actor: „Die Christlich Kirch begehet heutt" etc. bis B iij verso.

Das geistliche Spiel zerfällt in 6 Akte.

Auf Fol. H iij recto „Folget das liedt Doctoris Marti-ni Luthers | Christ lag in | todes banden" (mit der Melodie). Fol. H 4 r. Ende. H 4 verso vacat.

Reg. der Bogen A-H 4, 35 Zeilen auf der vollen Seite, mit Custoden. Ohne Angabe des Druckortes und des Jahres, wahrscheinlich zu Wittemberg bei Georg Rhau gedruckt zwischen 1537—42. Auch in Goedecke's Grundriss fehlt dieses Spiel des Joachim Greff. [Königsberg, Univ. Bibl. Pb 1066, 8°. (1).]

2. Phil. Wackernagel führt in seiner Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert (Frankf. a. M. 1855) unter No. 354 und 355 das geistliche Spiel von der — Frawen Susannen — des Paul Rebhun an und beschreibt auch die Ausgabe vom Jahre 1537 neben der vom Jahre 1536, gibt jedoch bei beiden nicht genau die darin vorkommenden Lieder an. Die mir vorliegende Ausgabe ist „Gedruckt zu Wittem- | berg durch Nickel | Schirlentz. | M. D. XXXVII | " in Oktav (Reg. der Bogen A-G 8). Nach dem 1. Actus auf Fol. B ij singt Chorus primus (Fraw Venus und Proportio, Discantus I-II.):

„Frau Venus gross ist dein gewalt."
Proportio „Dagegen aber jung und alt."

Nach dem 2. Actus, Chorus secundus (Disc. I-II.)

„Dis ist der werlet lauff —"
„Wie wol nu aber ist das glück."

Schluss des 3. Actus, Chorus III. (Disc. I-II zusammen):

„David der Prophetisch man, zeigt an."

Schluss des 4. Actus, Chorus IV. (Disc. I-II zusammen).

„O Gott du Richter aller Welt."

Die Singnoten stehen voran. [Königsberg, Univ. Bibl. Pb 1067, 8°. (4).]

Unbekannte Choralkomponisten.

D. H. Arnoldt erwähnt in seiner ausführlichen und mit Urkunden versehenen Historie der Koenigsbergischen Universität (Thl. II. Königsberg 1746 pag. 553) einen Dichter Christian Schwartz, geb. 1652 zu Neuhausen in Preussen, gest. als Hausvogt zu Memel 1709, den 25. April, dessen „deutsche Oden in Noten gesetzt, unter dem Titul: Musae Teutonicae, allhier in zwei Theilen herausgekommen sind.“ Der erste Theil dieser Oden oder vielmehr geistlichen Lieder ist in der Gotthold'schen Bibliothek zu Königsberg (in dem nächstens erscheinenden Kataloge der musikalischen Abtheilung derselben unter Sammlung No. 143 aufgeführt). Der Titel lautet vollständig:

Christian Schwartzen | MUSÆ TEUTONICÆ, | Oder | Der Geistlichen Lieder, | Als | Des Ersten Theils seiner Poetischen Wercke, | Erstes Buch: | Von gewissen Preisswürdigen MUSICIS | dieser Zeit, | In Melodeyen gebracht. | (Leiste.) | Königsberg. | Gedruckt bey Friderich Reusners, Sr. Königl. Majest. | und Acad. Buchdrukkers, Erben. 1705. |

In Querquart. 4 Bl. Vorstück, darauf 147 bez. Blätter und 1 Bl. Register, oder Bogen A-Pp 4. Das zweite Blatt und die erste Seite des dritten nimmt die Zueignung an Friderich König von Preussen ein, datirt: Mümmel in Preussen, den 3. September Anno 1705. Ihr folgt die Vorrede des Dichters an den Leser (ohne besondern Inhalt), darauf auf Bl. 4 „Glückwünschendes Kling-Geticht, Als Christian Schwartz — das Werk seiner geistlichen und weltlichen Arien zum öffentlichen Druck beforderte, Aus treuer Liebe entworffen von C. F. Radicken, Ambts-Notario zur Mümmel,“ mit „Zusatz an den Leser.“ Auf Blatt A. Kling-Geticht des Autoris, An die Preisswürdige Herrn Musicos, so über seine geistliche Lieder die Melodeyen glücklich entworffen.

Die auf dem Titel genannten „preisswürdige Musici“ sind uns bis jetzt als solche weiter nicht bekannt; es sind dies C. Haagk (6 Lieder), J. A. Schope (4 Lieder), Joh. Francken (2 Lieder), Jacob Schönfeidten und Rubach (je 1 Lied) und A. M. (18 Lieder).

Dem fleissigen, um die Geschichte der Tonkunst in Preussen so verdienten Doering scheint diese Liedersammlung entgangen zu sein, sonst hätte er in seiner Choralkunde eine Andeutung derselben gegeben. Auch von Winterfeld erwähnt sie nicht. Es bleibt also noch die Aufgabe, über die hier genannten Tonsetzer biographisches Material beizubringen, was wir ostpreussischen Forschern überlassen.

Im Ganzen enthalten die Musae Teutonicae 147 Lieder, davon 144 mit einstimmigen Weisen und bezifferten Bässen versehen sind. Zum grössten Theile sind es die gebräuchlichen Choralmelodien, oder es werden dieselben neben der neuen Weise noch angegeben. Ob ein zweiter Theil erschienen?

Eine Künstlerfamilie im 13. Jahrhunderte.

Frater Salimbene von Parma, dessen Chronik (von 1244—1257) von A. Bertani in den „Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia, Parmae 1857“ herausgegeben wurde, berichtet uns von einer ihm anverwandten Künstlerfamilie. Wir lassen die betreffende Stelle hier folgen: (Pag. 21). „Soror patris mei domina Ghisla fuit, ex qua, maritata, natae sunt duae filiae, Grisopola et Vilana, optimae cantatrices. Pater istarum, dominus Martinus Octolini de Stephanis, fuit solatiosus homo, suavis et jocundus, libenter bibens vinum: maximus cantator cum instrumentis musicis, non tamen joculator.“

Wir haben also hier ausübende Künstler. Salimbene zählt den Martinus Octolini de Stephanis nicht zu den joculatores, den Vaganden, die zu der Zeit Italien durchzogen. Ueber dieselben, auch in Bezug auf ihre Stellung in der Musikgeschichte wird ausführlicher in der bald erscheinenden grösseren Untersuchung über die Goliarden gehandelt werden.

JOHANN THOMAS

aus Freiburg im Breisgau gebürtig, daher kurzweg FREIGIUS genannt, veröffentlichte 1582 folgendes Werk:*)

IOAN. THOMAE | FREIGII I. V. D. | PAEDAGOGVS. | HOC EST, LIBELLVS | OSTENDENS QVA RATIO- | NE PRIMA ARTIVM INI- | tia pueris quàm facilli- | me tradi pos- | sint.

*) Mir bekannte Exemplare dieses Buches liegen auf der Bibliothek zu Duai, Privatbibl. des Herrn E. de Coussemaker, durch dessen Güte ich das Buch zur Ansicht erhielt, kgl. Bibl. Berlin, und im Antiquariate von Kirchhoff & Wigand in Leipzig (Katalog Nr. 234, 117, 3½ Thaler).

Darunter ein Holzschnitt. BASILEAE, | PER SEBASTIANVM HENRICPETRI. | in kl. 8⁰ (wie 12 Format.) Am Ende des Buches kehrt obige Druckanzeige wieder und dann folgt: Anno salvtis | nostrae instauratae CIↃ. IↃ. XXCII | Mense Septembri.

Eine vier Seiten lange Vorrede und Dedikation an den pp. Do. Ioan. Martino Amelio: illustrissimorum principem, Marchionum ab Hochburg Cancellario dignissimo: Domino suo colendissimo eröffnet das Buch. Dieselbe ist unterzeichnet: „Dat. Basileae. Cal. VIIbris. Anno Christi CIↃ. IↃ. XXCII. Amplitudinis tuae studiossimi Ioan. Thomas et Ioan. Osualdus Freigij.“ Hierauf folgt eine Einleitung, 2 Gedichte und 366 Seiten Text. Das Buch umfasst die ganze damalige Gelehrsamkeit in allen wissenschaftlichen Fächern, und eine kurze Mittheilung der verschiedenen Wissenschaften wird uns einen Ueberblick über die einstige Gelehrsamkeit eines Mannes gewähren:

1) Grammaticae minoris lib. I. etc. S. 1—80.
2) Dialogi ad linguam gallicam addiscendam. S. 81—124.
3) De Rhetorica (Poetica, Logica). 125—143.
4) De Arithmetica. 144—156.
5) De Musicae elementis primis. 157—217.
6) De Geometria. 218—224.
7) De Asse. 225—247.
8) De Architectura. 247—263.
9) De Mechanica. 264—268.
10) De Physica. 269—286.
11) De Ethica. 287—290.
12) De Oeconomica. 290—292.
13) De Politica. 293—294.
14) De Apodemica. 295—296.
15) De antiquitatis studio. 297—303.
16) De polemica seu disciplina rei militaris. 304—310.
17) De Historia. 310—312.
18) De Jurisprudentia. 313—316.
19) Rudimenta institutionum juris. 317—341.
20) De medicina. 342—366.

Die musikalische Abhandlung umfasst nur die Elementarlehre in kurzen Fragen und Antworten, die letzteren oft nur mit einem Beispiele erklärt. Sie hat in dieser Hinsicht viele Aehnlichkeit mit Heinr. Faber's Compendiolum. Ich hebe nur Einzelnes daraus hervor, was mir von Wichtigkeit erscheint. Seite 177 lehrt Thomas die

„Modi“ und zählt deren 12 auf, nämlich vom Dorius d—$\bar{d}$ bis zum Hypojonicus g—$\bar{g}$, also nicht wie sie Zarlino aufgestellt hat, sondern nach Glarean, nur mit Hinweglassung der beiden obersten Töne, welche überhaupt nie gebräuchlich geworden sind. Den wichtigsten Abschnitt bilden die sich hier anschliessenden Melodien bekannter Meister als Belege zu den verschiedenen Tonarten (S. 178—212) und zwar zum

Dorius:

S. 178. Wir glauben all an einen Gott (Melodie nach Luther 1524).

S. 179. G. Forster: Gut gsellen vnd auch küler wein (ist aus Forster's Liedersammlung Th. III. Nr. 38, Tenor).

S. 180. Vtendalius: Psalmus poenitentialus I. (die sieben Buss-Psalmen erschienen 1570 in Nürnberg bei Gerlach).

S. 181. 2. Theil desselben Psalm.

S. 182. Clemens Marot: Doulce memoire. (Das ist die erste uns entgegentretende Komposition des bekannten französischen Psalmendichters, und es drängt sich dabei die Frage auf, ob derselbe nicht auch zu seinen Psalmen diese und jene Melodie erfunden haben sollte. Leider fehlt uns bis jetzt noch jeglicher Anhaltepunkt.)

S. 183. Da Jacob das Kleid ansah (unbekannt).

Hypodorius:

S. 185. Freündtlicher held. (Forster III, 34, Anonym. Tenor).

S. 186. Mein alter man (Tenor des vierstimmigen Liedes im Forster III, 36, Anonymus).

S. 187. Vtendalius: Psalmus poenitentialus II. (wie oben.)

Phrygius:

S. 188. G. Otmayer: Ach Gott wie wehe. (Tenor aus dem vierstimmigen Tonsatze in Forster's Liedersammlung III, 18 von genanntem Autor.)

S. 189. Vtendalius: Ps. poenitent. III, (wie oben.).

Hypophrygius:

S. 191. Vtendalius: Ps. poenitent. IV. (wie oben.)

S. 192. Melodie ohne Autor und Text.

Lydius:

S. 194. Vtendalius: Ps. poenitent. V. (wie oben.)

Hypolydius:

S. 195. Vtendalius: Ps. poenitent. VI. (wie oben.)

Mixolydius:

S. 196. L. Senffl: Mein selbst bin ich nit. (Tenor aus dem vier-

stimmigen Tonsatze von genanntem Komponisten in Forster's Liedersammlung III, 21).

S. 197. Vtendalius: Ps. poenitent. VII. (wie oben.)

Hypomixolydius.

S. 199. L. Senffl: Freundtlicher held. (Tenor aus dem vierstimmigen Tonsatze von Ludw. Senfel in der Liedersammlung von Ott, 1544 Nr. 46. Derselbe Tonsatz auch im Forster III, 22.)

S. 199. Vtendalius: oratione I. (Ein unbekanntes Werk des genannten Komponisten.)

Aeolius:

S. 200. Vtendalius, oratione II.

Hypoaeolius:

S. 201. Vtendalius, oratione III.

Jonicus.

S. 202. Vtendalius, oratione IV.

S. 204. Io. Leonh. de Longenaw: Wol auf gutgsell. (Forster III, 35)

S. 205. G. Forster: Hertzliebster wein. (Forster III, 37.)

Hypojonicus:

S. 206. Vtendal. oratione V.

S. 207. Bewar mich herr.

S. 209. G. Forster: Ach meidlin fein. (Forster III, 16.)

S. 220. Jod. v. Brant: So wünsch ich ihr ein gute nacht. (Forster III, 17.)

S. 211. G. Othmari: Der Mon der steht am höchsten. (Forster III, 19.)

S. 211. „ Wie schön bluet vns der meyen. (Forster III, 20.)

S. 212. Lud. Senfl: Im bad wöllen wir frölich sein. (Forster III, 22.)

S. 215 bis 217 folgen noch: Horatii oda prima liber I. 3 Melodien, welche in den gemischten Tönen stehen.

R. E.

HUGO VON REUTLINGEN

eigentlich Hugo Spechtshart.

Der „litterarische Verein in Stuttgart", dessen Publikationen nur den Mitgliedern des Vereines zugänglich sind, hat im Jahre 1868 die „Flores musice omnis cantus gregoriani" von Hugo von Reutlingen im Originale nebst deutscher Uebersetzung herausgegeben.

So viel ich weiss hat keine der musikalischen Fachzeitungen diese für die Musikgeschichte so interessante und wichtige Publikation angezeigt oder besprochen und ich kann wohl voraussetzen, dass es den meisten Lesern wie mir ergehen wird, dass sie sich erstaunt fragen, so etwas geschieht in deutschen Landen und davon erfährt man nichts? Der litterarische Verein in Stuttgart wird wohl verzeihen, wenn wir seine chinesische Mauer einmal durchbrechen und den Lesern unserer Zeitschrift einen kurzen Auszug aus dem Buche mittheilen. Herr Carl Beck, Dekan zu Reutlingen und Herausgeber der „Flores musicae", schickt dem Buche ein sehr interessantes Vorwort und Einleitung voraus (10 Seiten), der wir Folgendes entnehmen:

Hugo Spechzhart oder von Reutlingen war Priester und Verfasser von drei Werken: einer metrischen Chronik der Päbste und Kaiser (verloren gegangen, nur eine gleichzeitige Exposition zu dem hexametrischen Gedichte des „Hugo sacerdos de Rutlingen" besitzt die Wiener Manuscriptensammlung No. 859), ferner „Speculum grammaticale metricum" (handschriftlich, angezeigt in Ch. F. Stälin's wirtembergische Geschichte, Stuttgart und Tübingen 1847, III, 757 Anmkg.) auf dessen letztem Blatte sich Hugo selbst nennt: „Anni cum Christi transissent mille trecenti | Et decies quinque, dictatus erat liber iste | Hugonem per me Spechizhart cognomine qui de | Rüdlinga natus sum presbyter inveteratus" und der „flores musicae", welche 1488 nebst einem Kommentar in Prosa in Strassburg erschienen. (Am Ende des Buches liest man: Impressum Argentinae per Johannem Pryss | Anno MCCCCLXXXVIII. 97 Blätter in 4°. Ueber die drei verschiedenen Ausgaben der Flores musicae berichtet schon Hr. Fétis in seinen Biogr. univer. 2. édit. T. IV. p. 381. Exemplare findet man in den Bibliotheken zu Stuttgart (Nr. 7173 und 7174, zwei verschiedene Ausgaben), Tübinger Universitätsbibliothek, kgl. Bibl. Berlin, Bibl. Wolfenbüttel, Bibl. Zwickau, kgl. Bibl. Dresden, ks. Bibl. Paris und einigen Privatbibliotheken. Ein Manuscript vom Jahre 1420, doch nur im Auszuge mit einigen Zusätzen, besitzt die öffentliche Bibliothek in Stuttgart. Ueber den Verfasser des Kommentars muthmaasst Hr. Beck, dass es vielleicht der Neffe Hugo's gewesen sei, welcher auch den Kommentar zum Speculum grammaticale geschrieben hat und dieser Neffe vielleicht „Conrad Spechtshart, lateinischer Knabenlehrer in Reutlingen" war. Ueber die Lebenszeit Hugo's war man bisher gar nicht unterrichtet und erst ein in unseren Tagen geführter Prozess hat alte Dokumente ans Tageslicht gefördert, aus denen wir die Lebenszeit Hugo's ziem-

lich bestimmt erfahren, und zwar fällt seine Geburt in die Jahre 1285 oder 1286 und sein Todesjahr um 1359 oder 1360. Wir citiren die Stelle nach Beck wörtlich: „Hugo Spechzhart hatte nämlich von Heinrich grafen von Vohringen 1331 den Widumhof in Unterhausen um 190 denare hallischer münze erkauft und 1360 hat diesen „Widumhof zu Husen" (einem orte in unsrem Echazthale, unter der burg Lichtenstein gelegen) ein „schulmeister Conrad Spechtshart" (der also nach unsrer annahme offenbar als neffe des somit seit Mai 1359 verstorbenen Hugo in seine erbschaft eingetreten war) den „feldsiechenleuten zu Reutlingen, die ihre wohnung hant bei der (noch vorhandenen) Katharinenkapelle", gegen ein jährlich leibgeding von 26 pfund häller zu kauf gegeben. Auf grund dieser urkundlichen thatsachen hat die gemeinde Unterhausen 1864 die armenpflege Reutlingen zu subsidiärer kirchenbauverpflichtung in anspruch genommen, und einen process angestrengt, dessen ungünstige entscheidung das andenken Hugos Spechtshart seiner vaterstadt nach über fünfhundert jahren noch sehr theuer machen müste, der aber indessen in zwei instanzen gegen Unterhausen entschieden wurde. Was die dritte und letzte bringt, wissen wir nicht, aber den vorliegenden urkunden verdanken wir die sichere bestimmung über das jahr der geburt (1285 oder 1286), wie das des todes (1359 oder 1360) unsres Hugo Spechzhart.

Der Herausgeber theilt nun von Seite 11 bis 157 den Originaltext nebst seiner ganz vortrefflichen deutschen Uebersetzung und vielen erklärenden Anmerkungen mit. Hierauf folgen 2 Tafeln mit facsimilirten Choralnoten, 77 Seiten Notenbeispiele in moderner Notation und 4 Tafeln: die Guidonische Hand, das Monochord, die Intervalle und die Intonation der Psalmen enthaltend. Unter den nur einstimmigen Musikbeispielen befindet sich nichts, was besonders hervorgehoben zu werden verdiente. Die Abhandlung selbst erhält durch die deutsche Uebersetzung einen hohen Werth und enthält über die damalige Theorie sehr wichtige Aufschlüsse. Hugo zeigt sich als ein den Fortschritten in der Musiktheorie sehr geneigter Mann. Ich hebe davon nur einen Satz heraus. Von Seite 81 ab werden die Intervalle (Modi genannt) vom Unisonus bis zum Tonus cum diapente (Sext) und der Octave erklärt und die Septime nach alter Satzung übersprungen. Hierzu fügt er Seite 99 Folgendes hinzu: „In dem gemeinen gesang verbanden etliche neue auch je die siebentöne (septenas) zu einem ganzen zusammen. Diese art war durchaus bei den alten meistern verachtet, da es ihr nicht gelang,

einen eigenen namen zu finden, nicht durch päbstliche bull und nicht durch andre entscheidung. Wenn der zweite ton es vermag, sich zwei arten zu schaffen, auch der dritte ton zwei arten zu schaffen im stand ist, und der sechste ton uns kann zwei intervalle bereiten, wie die entwickelten lehren ganz klärlich dir kund thun: wird's auch dem siebenten tone erlaubt sein, zweie zu liefern, mit zwei namen zugleich, die sich die töne gegeben, einer heisset die quinte mit semidytonusanhang (die kleine septime), aber der zweite heisst der ganze zweiton mit quinte (die grosse septime), wie im notensingen uns fleiss und achtsamkeit zeiget. Diese arten zu retten begehret der jüngere clerus neben den oben beschriebenen, die in den neunen gefasst sind" etc.

Hiermit sei das Buch zum zweiten Male der Vergessenheit entrissen und den Musikhistorikern angelegentlichst empfohlen.

R. E.

JOHANN LEO HASLER. Missa „secunda" ad quatuor voces inaequales autore J. L. Haslero († 1612) ex codicibus originalibus redegit et edidit Franciscus Witt. Vereinsgabe des „Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereines" pro 1869. Ratisbonae etc. Friderici Pustet, in fol. Partitur 10 Sgr. Stimmen 4 Sgr.

Die Messe ist die zweite aus folgendem alten Druckwerke: „Missae quaternis. V. VI. et VIII. vocibus. Authore J. L. Haslero etc. Norimbergae 1599 P. Kaufmann. Herr Witt entschuldigt sich in der Vorrede, dass er der Messe ein so modernes Gewand angelegt hat, doch wir sind keineswegs der Ansicht, dass absolut die alten Schlüssel ein Werk heiligen, nur muss die Schlüsselfamilie richtig erkannt und in unserer modernen Notation in richtige Tonhöhe gebracht sein; ist dies geschehen, wie hier (wenn auch nur aus richtigem Gefühle; der angegebene Grund ist nicht stichhaltig, denn die Messe steht in den Transpositionsschlüsseln und musste daher eine Terz tiefer intonirt werden) so ist zur Verbreitung eines Werkes unsere heutige Schreibweise sehr vortheilhaft. Jegliche Berücksichtigung zur Erleichterung der Ausführbarkeit, wie Zeichen zum Athem holen, die betonten Silben durch fetten Druck herauszuheben, das Tempo und dessen often Wechsel durch Metronomisirung anzudeuten, werden den alten Werken einen grösseren Kreis Verehrer zuführen. Die Messe selbst gehört wol mit zu den einfachsten und wohllautendsten Kompositionen Hasler's und ist so recht geeignet, das moderne Publikum zu fesseln. Der Musikkenner wird sich kräftigere Speise suchen, als gerade diese Messe, doch das war nicht die Aufgabe und Herr Witt hat im Interesse der Dilettanten sehr recht gehandelt. — Wer

nur im Besitze der Partitur ist, der sei auf zwei Druckfehler aufmerksam gemacht (die Stimmenausgaben enthalten sie nicht): S. 10, 4. Zeile, 2. Takt muss der Bass „a a e" heissen und S. 12, 2. Zeile, 3. Takt muss der Bass „a gis a d" heissen.

ÉTUDE sur les travaux d'histoire et d'archéologie de Mr. E. de COUSSEMAKER par A. Desplanque.

Lille 1870 Lefebure-Ducrocq. in 8. 67 Seiten. Einzeldruck aus „Galerie départementale du Nord. 2me. série érudits vivants No. 1 (mit dem Portrait de Coussemaker's). Nach einer kurzen biographischen Skizze des äusseren Lebens de Coussemaker's beschäftigt sich das Buch hauptsächlich mit der ausführlichen Beschreibung seiner im Druck erschienenen Werke und seiner Bestrebungen im Fache der Musikgeschichte und Archäologie. Es ist wahrhaft staunenswerth, was Herr de Coussemaker neben seinen Funktionen als Richter des Tribunals zu Lille in diesen beiden Wissenschaften geleistet hat und wir bedauern nur, dass Deutschland von den Werken dieses Mannes noch so wenig Notiz genommen hat, welche besonders in der Musikgeschichte von so hoher Bedeutung sind.

Um den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung die Werke durch einen billigeren Preis zugänglicher zu machen, hat mir Herr de Coussemaker auf meine Bitte einige Exemplare seiner musikhistorischen Werke zur Disposition gestellt und biete ich sie den Mitgliedern hiermit an:

1) L'art harmonique aux XIIe. et XIIIe. siècle. 8 Thaler.
2) Scriptores de musica. Tom. II. 9 Thlr. 18 Sgr.
3) Scriptores de musica. T. III. 9 Thlr. 18 Sgr.
4) Chants populaires des flamands de France, avec les mélodies originales. 2 Thlr. 12 Sgr.
5) Drames liturgique (mit Melodien). 5 Thaler.

Der Abnehmer aller 5 Bände erhält die „Messe du XIIIe. siècle" gratis und die Sendung frankirt zugeschickt. Rob. Eitner.

R. VON LILIENKRON. Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. Nachtrag enthaltend die Töne. Leipzig 1869 F. C. W. Vogel. gr. 8. VI, 106 und XLIV Seiten mehrstimmige alte Gesänge von J. J. Maier in München in Partitur gesetzt.

Leider steht die musikalische Gabe zu den 4 starken Bänden Gedichte in einem dürftigen Verhältnisse. Der Herr Verfasser bezeichnet dieselbe freilich selbst in der Einleitung als einen Versuch und bittet, sie als solchen nachsichtig aufzunehmen, doch können wir uns trotzdem nicht so schnell über die getäuschten Hoffnungen hinwegsetzen. Sehr werthvoll und lehrreich für den Musikhistoriker sind die Winke und Auseinandersetzungen über Metrik und Takt (siehe Seite 13 bis 23). Melodien werden 55 mitgetheilt, oft in mehreren Lesarten, doch wenn man davon die allgemein bekannten abzieht, wie „Ach Gott vom Himmel sieh darein," „An Wasserflüssen Babylon," „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir"

und noch so manche andere, die sich im Winterfeld und Meister befinden, so bleibt ein ganz kleiner Rest übrig. Von grossem Interesse dagegen ist die kleine Sammlung weltlicher deutscher mehrstimmiger Lieder von den besten Meistern aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, welche uns Herr Julius Josef Maier als Ersatz bietet. Stephan Mahu (1), Matthias Greitter (2), Ludwig Senfl (5), Heinrich Finck (1), Heinrich Isaac (1), Jobst von Brant (1), Paul Hoffheymer (1), Wolff Grefinger (1), Arnold von Bruck, Georg Forster (1) und drei Anonymi bilden den Inhalt und geben zur Kenntniss der alten deutschen Kontrapunktiker einen werthvollen Beitrag, für den wir dem Herausgeber zu grossem Danke verpflichtet sind.

KIRCHHOFF & WIGAND in Leipzig. Katalog Nr. 265, Januar 1870. Enthält 2704 musikalische Werke (incl. Hymnologie).

Besonders reich ist der Katalog an alten Opern in Partitur. Unter No. 1842 ist ein Manuscript in deutscher Lautentabulatur, 76 Blätter in fol. vom Ende des 16. Jahrhunderts verzeichnet. Preis 20 Thaler. Eine genaue Beschreibung des werthvollen Manuscripts findet man im Kataloge.

DAS MELKER MARIENLIED aus Franz Pfeiffer's Nachlass in photographischer Nachbildung herausgegeben und eingeleitet von Joseph Strobl. Mit einer Musikbeilage von Ludw. Erk. Wien 1870. Wilh. Braumüller. gr. 4. 8 Blätter. ($1^1/_3$ Thlr.)

Eine für die Musikgeschichte sehr interessante Gabe Das Lied ist zweistimmig (Alt und Tenor) und liegt in photographischer Nachbildung des Manuscriptes in zwei Blättern, nebst moderner Uebersetzung vor. Die Photographie, also das Original, ist in schwarzen Mensuralnoten von geübter Hand notirt, doch leider von der Zeit so mitgenommen, das einzelne Stellen fast unleserlich geworden sind und eine Kopie sich nur auf Muthmaassungen stützen kann. Die Uebertragung verräth die geschickte und wohlbewanderte Meisterhand Hr. L. Erk's und wir wüssten keine Stelle, welche wir anders wünschten. Nur in Betreff der Zeit, Hr. Erk giebt die Zeit der Notirung von 1400—1460 oder 70 an und stützt sich dabei auf ähnliche Tonsätze im Locheimer Liederbuche, fügt aber hinzu, dass die letzteren „harmonisch reiner und feiner ausgesponnen“ sind, können wir uns nicht einverstanden erklären. Die Texthandschrift wird vom Herausgeber in die Jahre 1123 bis 1142 angesetzt, und 1320 ist überhaupt die letzte Jahreszahl des Manuscriptes, wir fragen also, uns auf Tonsätze stützend, welche E. de Coussemaker aus dem 11. bis 15. Jahrhunderte veröffentlicht hat, warum soll der Tonsatz ein so spätes Datum tragen, da er sehr wohl, und mit grösserer Berechtigung, schon in das 12. Jahrhundert gesetzt werden kann. Warum soll man annehmen, dass in ein schon seit 1320 nicht mehr benutztes Manuscript erst hundert Jahre später der Tonsatz eingetragen sein soll? Der Tonsatz selbst ist für die Zeit von grosser Schönheit und zeigt eine bedeutende melodische Erfindung. Der Kontrapunkt ist sehr einfach und schliesst sich fast nur begleitend an die Melodie an. Die Redaktion der modernen Partitur ist sehr

ungenau und kann nur von einem musikalisch unbewanderten Manne gemacht worden sein. Die Noten stehen meistentheils ganz unrichtig unter einander; im Takt 16 muss im Alt die letzte Note eine ganze Note sein. R. E.

In einigen Monaten erscheint:

„Geistliche und weltliche Lieder aus dem XVI—XVII. Jahrh. für vier bis acht Stimmen, von Joach. a Burgk, Joh. Eccard, Gal. Dressler, H. L. Hassler, Christ. Hollander, Orl. Lassus, Jac. Regnart, Alex. Utenthal, Ant. Scandellus, Ivo de Vento etc." Herausg. von F. Commer. Ladenpreis 5 Thlr.

Für die Mitglieder und Abonnenten der Monatshefte für Musikgeschichte ist ein ermässigter Preis von 3 Thlr. gestellt, wenn dieselben bis zum 1. Mai c. ihre Bestellungen bei der Redaktion eingesandt haben.

Gleichzeitig machen wir aufmerksam auf das jetzt abgeschlossene Werk:

„Selectio Modorum ab Orlando di Lasso compositorum, continens modos quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus concinendos. Collegit et edi curavit Franc. Commer. Tom. I—VIII." Ladenpreis Band 5 Thlr.

Für die Mitglieder und Abonnenten ist für dieses Werk bis zu Ende dieses Jahres und so lange der Vorrath reicht, der Preis um die Hälfte herabgesetzt und kann sowohl das ganze Werk, als einzelne Bände durch die Redaktion bezogen werden. Das Inhalts-Verzeichniss ist als Beilage dem vorliegenden Hefte beigegeben.

Die kgl. Bibliothek in Berlin hat am 20. bis 21. Februar durch das Springen einer Wasserleitungsröhre grosse, vielleicht unersetzliche Verluste erlitten. Man ist noch viel zu sorglos in der Bewachung von Museen und Bibliotheken und glaubt für die Sicherheit derselben hinlänglich gesorgt zu haben, wenn man Wasserleitung und Thelegraphenverbindung mit der Feuerwehr eingerichtet hat; doch was nützen solche Einrichtungen, wenn das wachende Auge des Menschen fehlt. Haben die Elemente schon so viel Kraft erlangt, dass man ihre vernichtende Gewalt auf der Strasse bemerkt, so ist an Rettung der Kunstschätze nicht mehr zu denken. Ist man doch in Städten für die Bewachung der Strassen so besorgt und bringt derselben grosse Opfer, warum führt man nicht dasselbe System in solchen Kunststätten ein? In Berlin wäre es z. B. ein leichtes die Gebäude in jedem Stockwerke durch Militair bewachen zu lassen. Des Soldaten heiligste Pflicht ist ja: Hüter des Staatseigenthums zu sein. Ein Gleiches liesse sich in allen Städten einrichten, wo sich solche Kunstsammlungen befinden. In der Berliner Bibliothek ist man aber ganz besonders sorglos verfahren, denn trotz des strengen Winters und trotz der vielen Klagen über das Springen von Wasserröhren in Privathäusern, hat man nicht einmal den Haupthahn der Wasserleitung über den Sonntag geschlossen, so dass sich gegen etwa 24 Stunden oder noch länger, das Wasser mit aller Gewalt über den rechten Flügel des Gebäudes er-

gossen hat. Als man Montag Morgens die Bibliothek dem Publikum eröffnete, lief dass Wasser im untersten Geschosse durch die Decke wie aus einer Brause und hat besonders in der geographischen und musikalischen Abtheilung furchtbaren Schaden angerichtet. Wie weit sich derselbe erstreckt, ist vor der Hand noch ein Geheimniss der Beamten. Man hofft durch Trocknen und vielleicht auch durch chemische Künste noch Manches dem Verderben zu entreissen.

Zur Bibliographie der Werke Lasso's (s. Monatsh. II, 31): 1556. Motetti a 5 et a 6 v. Anversa, Latio. — 1560. Il II. lib. Madrig. 5 v. ristamp. Vinegia, Scotto. — 1562. 1570. 1575. Sacrae cantiones 5 v. Noribg. Montan. et Neuber. — 1567. 1580. Magnificat 8 ton. 6, 5 et 4 v. Noribg. Gerlach. — 1567. 1575. Sacrae lectiones IX ex proph. Job, 4 v. Noribg. Gerlach. — 1572, Sacr. cantion. 5 v. Monach. Berg. — 1572. Fasciculus aliqu. cantion. 5 voc. Monach. Berg. 1573. Sex cantion. latinae 8 voc. 6 t. L. 4 St. 6 chansons etc. Monach. Berg. — 1568. 1579. 1587. Selectissimae cantion. 6 et plur. voc. Noribg. Gerlach. lib. I. II. — 1581. lib. Missarum 4 et 5 voc. Noribg. Gerlach. — 1582. Lectiones sacrae novem ex lib. Hiob. 4 voc. Monach Berg. — 1582. Motetta 6 voc. Monach. Berg. — 1585. Madrig. 5 voc. Noribg. Gerlach. —

Palestrina: 1581. Il I. lib. Madrig. a 5 v. Ven. Gardano. — 1583 Motettae 5 v. lib. IV. Rom. Gard. — 1584. Madrig. 4 voc. lib. I. Ristamp. Venet. Gard. — 1589. Hymni 4 voc. Rom. Coattinus. — 1594. Il I. lib. Madr. 4 voc. Ristamp. Venet. Gard. —

Hasler: 1596. Madrig. à 5. 6. 7. 8 voc. August. Schönigk. — 1601. Lustgarten. Nürnbg. Kaufmann. — 1601. Sacri concent. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 et 12 voc. August. Schönig. — 1609. Neue Teut. Gesäng mit 4, 5, 6 u. 8 St. Nürnbg. Kaufm. —

Quittung über eingegangene Beiträge für das Jahr 1870. 2 Thaler erhalten von den Herren Algeier ev. Pf., G. Becker, W. Bethge jun., Deprosse, Dörffel, Dreher 8 Thaler, Prof. Dr. Faisst, Fürstenau Kgl. B., Kirchhoff & Wigand, P. Kornmüller, List & Franke, E. Mai, v. Mettingh, Dr. Müller, Oppel, Rebling Musikd., Prof. Riedel, Rühlmann, Prof. Dr. Schell, Stargardt, Seiler, Dr. Spitta, Seminardirektoren Schmidt und Israel, Teschner, Weitzmann, Witt Benef., Heberle. — Berl. Tonkünstlerver., Verein z. Bef. d. Tonk. in Amsterdam, Herren Breitkopf & Haertel, Prof. Grell, Dr. Heije, Macquet, Mohr, Rindfleisch und Musikd. Vierling.

Ausgetreten Hr. Musikd. Jähns, Robert Lienau. Eingetreten Hr. J. M. Heberle in Köln.

Berlin, den 15. Februar 1870.

Eingelaufene Geschenke für die zu gründende Bibliothek von Herrn A. Deprosse in Gotha:

1) Giov. B. Pergolesi, 4 Arien aus L'Olimpiade, Atto I. mit Orchester, Partitur, neue gute Kopie. hoch-fol. 17 Bl.
2) Abt Vogler, Psalmi et Cantica 4 voc. 25 Nrn. theils mit lateinischem, theils mit deutschem Texte. Partitur in guter Kopie. quer-fol. 43 Bl.
3) Michael Haydn, Graduale in coena Domini (Christus factus est) 4 voc. c. B. g. Partitur in Abschrift, quer-fol. 2 Bl.
4) Mich. Haydn, Offertorium in coena Domini (Dextera Domini) 4 voc. c. B. g. Partitur in Abschrift, quer-fol. 2 Bl.

Von Herrn Joh. Ev. Habert in Gmunden:

5) Zeitschrift für katholische Kirchenmusik. Herausgeg. von. J. E. Habert. Gmunden 1868 u. 1869. 1. und 2. Jahrg. in gr. 8. 104 u. 100 S. mit zahlreichen Musikbeilagen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. — Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. — Die einzelne Nummer 7 Sgr. 6 Pf. Kommissionsverlag v. T. Trautwein (M. Bahn) Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 4.

MISCELLEN.

Die nachfolgenden kleinen Mittheilungen ergaben sich dem Unterzeichneten, der vor einigen Jahren in den Archiven der früheren Reichsstadt Mühlhausen wiederholte Forschungen anstellte, als beiläufige Resultate. Da sich in nächster Zeit keine Gelegenheit finden wird, sie einem grössern Ganzen einzuverleiben, glaube ich nichts überflüssiges zu thun, wenn ich sie hier veröffentliche.

I. JOACHIM VON BURCK.

Es ist bis jetzt eine allgemein getheilte Vermuthung gewesen, dass der Name „Burck“ nur den Geburtsort des bekannten Mühlhäuser Meisters und älteren Zeitgenossen Eccards bezeichne, und uns sein eigentlicher Familienname verborgen sei. Dass diese Vermuthung nicht auf Täuschung beruhte, zeigt eine Urkunde, welche sich auf dem Rathsarchive zu Mühlhausen befindet und eine Testamentseröffnung betrifft. Hier unterschreibt sich neben anderen als Zeuge

Joachimus Moller von Burck

und wird genannt: Organist und Musicus Mulhusinus. Die Urkunde datirt vom 26. November 1566.

Diese Notiz zeigt sich bei dem grossen Mangel an nähern Nachrichten über das Leben Mollers, wie wir ihn sogleich nennen wollen, in verschiedener Hinsicht bedeutungsvoll. Zunächst indem wir dadurch sicher den Familiennamen und ziemlich sicher den Ort der Herkunft kennen lernen; ich wüsste wenigstens nicht, wohin anders bei dem Namen „Burck“ sich die Gedanken mit einiger Wahrscheinlichkeit richten sollten, als auf die gleichnamige Stadt in der Nähe

Magdeburgs. Freilich sind weitere daselbst angestellte Nachforschungen ohne Erfolg geblieben: die Kirchenbücher reichen nicht so weit zurück, um unserem Joachimus auf die Spur kommen zu können. Späterhin bemerkte ich, dass Koch in der dritten Auflage seiner Geschichte des Kirchenlieds (I. Th. 2. Bd. S. 354, Anmerk.) aus einem Synodal-Protokoll vom 9. Juli 1588, was mir damals nicht zu Gesicht gekommen ist, ein ähnliches Resultat gezogen hat, wie das eben mitgetheilte, indem dort ebenfalls „Joachimus Muellerus a Burgk“ als scriba consistorialis erwähnt wird. Es ist aber ganz besonders auch das Datum, was an jener Notiz interessant erscheint. Denn wenn wir einerseits daraus sehen, dass Moller schon 1566 an einer Mühlhäuser Kirche Organist war, und damit Winterfelds Mittheilungen ergänzen können (Evang. Kirchenges. I, 398), so bietet es uns andererseits einen ziemlich sicheren Anhaltepunkt zur annähernden Bestimmung seines Geburtsjahres. Beutler und Hildebrand, die Herausgeber der Mühlhäuser Choral-Melodien (Mühlhausen, Heinrichshofen, 1834), setzen dasselbe ohne weiteres auf 1546; doch sind ihre Angaben nicht absolut zuverlässig, weshalb Winterfeld dieses Datum auch nur mit einem angefügten „wahrscheinlich“ reproducirt. Sicher ist nunmehr so viel, dass Moller 1546 spätestens geboren ist; denn es unterliegt, wie mir von wohlunterrichteter Seite mitgetheilt wird, keinem Zweifel, dass zur Uebernahme eines Organisten-Amtes in Mühlhausen die bürgerliche Selbständigkeit erforderlich war, diese aber trat mit dem vollendeten 20. Lebensjahre ein. — Wenn endlich Moller sich in jener Unterschrift: „Musicus Mulhusinus“ nennt, so deutet das mit Bestimmtheit an, dass er schon vor 1566 in Mühlhausen ansässig war. Schwerlich würde der Rath einen unter allen Umständen damals noch jungen Mann an die eben erst erbaute Orgel der Blasius Kirche (s. Altenburg, Beschreibung der Stadt Mühlhausen. 1824. S. 190) berufen haben, ohne dessen Fähigkeiten bereits genauer zu kennen. Man darf also sicher annehmen, dass er zuvor dort schon als Rathsmusikus fungirte, ehe der Organistendienst auf ihn überging. Aber auch mit diesen neugewonnenen Resultaten ist noch immer Walther's Angabe, es sei von Joachim a Burck im Jahre 1550 eine deutsche Passion zu Erfurt gedruckt, schwer vereinbar. Hier wird ein Druckfehler vorliegen, wie solche leider häufig die Daten-Angaben Walther's unsicher machen.

Dass es schon 1566 die Blasius-Kirche war, an welcher unser Meister den Orgeldienst versah, dürfen wir wohl ohne weiteres annehmen, und so hat er denn an funfzig Jahre etwa in ein und dem-

selben Amte ausgeharrt. Gerber giebt freilich (N. L. I, col. 571) in seiner Aufzählung der Werke Joachims von Burck eine Komposition an, die in Mühlhausen 1580 gedruckt sei, und auf welcher er Musikdirektor zu Friedrichsrode genannt werde. Allein hier waltet ein Irrthum. Herr Julius Jos. Maier in München hatte die Güte, mir von dem in Rede stehenden Werke, welches sich auf der dortigen Bibliothek befindet, den vollständigen Titel mitzutheilen. Er lautet:

Officium | Sacrosanctae Coe- | Nae Dominicae, Super Can- | Tiunculam: Quam Mi- | Rabilis &c. | Ex primo libro Odarum Joachimi à Burck, ab ipso Authore com- | positum, Et Scholae Fridrichrodanae dedicatum. | Erphordiae | Per Georgium Bauuman excusum, | Anno MDLXXX. | 4 Stimmbücher; der Druckort fehlt auf dem Titelblatte des Discantus und Tenor, bei letzterem lautet die Jahreszahl 1581. Auf der Rückseite des Titelblattes befindet sich ein Widmungsgedicht von dem in der Musik erfahrenen Cyriacus Snegassius, der zu jener Zeit in Friedrichsrode bei Gotha Pfarrer und Adjunktus war, und über welchen man das Weitere bei Walther nachlesen möge. Dieser muss also mit Joachim Moller befreundet gewesen sein.

Zum Nachfolger im Amte hatte Moller Johan Heydenreich; dieser war zugleich sein Schwiegersohn. In den Akten über die Organistenbestallung findet sich eine Angabe desselben vom März 1611, aus der man ersieht, dass sein Schwiegervater vor kurzer Zeit gestorben sein muss. Wir setzen also seinen Tod um die Wende des Jahres 1610.

II. ZWEI BRIEFE VON MICHAEL PRÄTORIUS.

Beide hier mitgetheilten Briefe finden sich unter dem Titel: Manus clarorum philosophorum poetarum et historicorum auf dem Raths-Archive zu Mühlhausen. Auch sie sind Zeugen von dem guten Rufe, dessen sich in musikalischen Dingen diese Stadt zu jener Zeit, wie auch das ganze 17. Jahrhundert hindurch erfreute. Geschrieben sind sie mit sehr schöner und regelmässiger Hand.

Ehrn Vehste, Achtbare, Hochgelartte Vnnd Wolweise groszgönstige Herren Vnndt beförderer, Denselben seind meine bereitwillige stetsgefliszene Dienste jeder Zeitt, Zu Vorn, Vnndt dasz E.[ure] E.[hrn Vehste] H.[ohe] W.[eisheit] meiner geringen Musarum Sioniarum Erste Theile, nicht allein so beignè & benevolè acceptiret Vnndt Angenommen, besondern Auch darneben mitt einer ansehnlichen Vor-

ehrung: deren Ich mich gantz VnWürdig erkenne, Vnnd es Auch Von mir dahin nicht gemeinet gewesen: | groszgönstig angesehen, deszen thue Ich mich dienstfleiszig bedancken, Vnndt hierbey den Ersten Theill der Lateinischen, so woll den Fünfften Theill der Deutschen, mit dem es sich wegen deszen, dasz Ich newe Notten DarZu gieszen laszen, etwas lange Verweilet, Vbersenden. Der 6. 7. 8. Theille Sollen nun ob Gott will desto eher folgen; Nichts mehr bittend noch begehrend, denn dasz es im besten Verstanden vnndt vffgenommen, vnnd mir nicht einigem recompens dadurch nachZustellen, imputiret werden möchte. Wormitt E. E. H. W. denen ich Zu allen behaglichen Diensten mehr alsz Zu Willig, Dem Schutz Göttlicher. Allmacht will empfohlen haben.

Datum Wolffenbuttel
Am 1. Octobris Ao. 1608

E. E. H. W.

Dienstgefliszener
M. Praetorius mpp.

[Adresse:]

Denen EhrnVehsten, Achtbarn, Hochgelartten Vnndt wolweisen herren, Bürgermeistere vndt Rath der Kaiserlichen freyen Reichstadt Müllhausen. Meinen Insonders gönstigen herren vnnd Mechtigen beförderern.

Müllhausen.

Für diese Sendung erhielt Praetorius zehn Gulden „zum Honorario“, wie auf der Aussenseite des Briefes bemerkt ist.

Zwei Jahre darauf schickte er die versprochenen neuen Theile der Sionischen Musen. Da sich in denselben viele Kompositionen Joachims von Burck befinden, mochte er um so mehr auf eine freundliche Aufnahme Seitens der Mühlhäuser rechnen. Aus dem Begleitschreiben sieht man, dass der 9. Theil eher fertig war, als der achte, und dass ihm der Verfasser selbst eine abgesonderte Stellung anwies, wie denn auch die darin hervortretende künstlerische Richtung bereits eine andere ist (S. Winterf. I, 386).

Ehrnveste HochAchtbare, Führneme vnd Hochweise großgünstige Herrn vnd mechtige beforderer, Denselben sein meine willige vnd stets geflissene Dienste Jeder Zeit Zu vorn. Vndt Zweiffelt mir gar nicht,

E. E. vnd H. A. werden nunmehr Die Ersten fünf Theile der Deutschen, vnd Ersten Theil der Lateinischen meiner Musarum Sioniarum numehr woll empfangen Haben. Thue der Vbersendeten groszgönstigen stadtlichen Vorehrungen Mich höchlich bedancken, vnd hierbey den 6. 7. vnd 9. Theil dienstlich vbersenden, Der 8. Theil welcher noch Zum 6. vnd 7. gehorig, so wol der ander Theil der Lateinischen, sollen ob Gott will Künfftigen Michaelis im druck auch fertig sein, vnd alsz dann baldt folgen, vnd weil mir auch berichtet, das an ettlichen Exemplaren defect sich ereugen solle, So bitte Ich dienstlich E. E. vnd H. A. wollen durch dero Cantorem oder Organisten den Defect der Bogen vff Zeichnen, vnd mir Zusenden Lassen, Soll daszelbe nebenst den folgenden Theilen noch geschicket vnd ergentzet werden, Inmittelsz E. E. vnd H. A. denen Ich Zu allen behaglichen Diensten mehr alsz Zu willig, dem Schutz Göttlicher Allmacht empfehlende,

Datum am 14. Aprilis Ao. 1610.

E. E. vnd H. A.

Dienstgeflissener
M. Praetorius mpp.

[Adresse:]

Denen Ehrnvehsten, Hochachtbaren Fürnehmen vnd Hochweisen herren Burgermeistern vnd Rath dero Stadt Mülhausen meinen grosgünstigen herren vnd mächtigen beforderern

Mülhausen.

III. EIN BRIEF VON MELCHIOR VULPIUS.

Der Fundort des folgenden Schreibens ist der zu Anfang der vorigen Nummer angezeigte. Das Werk, auf das es sich bezieht, sind die „Sonntäglichen Sprüche“, welche in zwei Theilen 1612 und 1614 — nicht 1615 und 1611 (Walther) — erschienen. Die Handschrift des Weimarischen Kantors ist viel unregelmässiger und ungeübter, als die des Wolffenbüttler Kapellmeisters.

Ehrwürdiger, hochgelahrter herr Superintendens, auch Ehrenueste, Hochgelahrte, Hochachtbare, Hochweise herrn Bürgermeister vnd Raths verwanten, in sonders hochgunstige herrn vnd geneigte beförderer, Everen Achbaren Ehrwürden, Ehrenuesten Hohen Weisheiten vnd hochachbarn Gunsten wil ich nicht bergen, das ich den Ersten Theil Deutscher Sontäglicher Euangelischer Sprüche, mit vier stimmen

gesetzt, neulicher Zeit trücken lassen, vnd weil, Das EAE, EHW vnd HAG. sonderliche Fautores Musices vnd deren studiosis geneigt, mihr bewust, haben Denenselben ein Exemplar dauon zuuerehren ich nicht vnterlassen wollen. Wil demnach EAE, EHW vnd HAG. solches hiermit dienstlichen vberreicht vnd fleissig gebeten haben, Dieselben wollen es in gutem vermercken, Disz mein gering geschenck im besten von mihr auf vnd an nehmen Vnd Denenselben hochgünstig gefallen lassen. Wils . . . [unleserlich] EAE, EHW. vnd HAG. mit willigen Diensten zubeschulden ieder Zeit geflieseen sein. Dieselben sämptlichen Göttlicher protection empfehlend. Weymar, den 27. Martij Anno 1612.

EAE, EHW vnd HAG.
Dienstwilliger
Melchior Vulpius
daselbsten Cantor.

[Adresse:]

Dem Ehrwirdigen vnd hochgelahrten herrn M. Beniamin Starck Superintendenti Vigilantissimo, So wol den Ehrnuesten, hochgelahrten, Hochweisen vnd hoch Achbarn herrn Bürgermeister vnd Rahts verwanten der Keiserlichen Reichstadt Mühlhausen, Meinen allerseits hochgunstigen herrn vnd geneigten beförderern.

IV. DIE MUSIKALISCHE SOCIETÄT UND DAS CONVIVIUM MUSICALE ZU MÜHLHAUSEN IM XVII. JAHRHUNDERT.

Wie im 16. und 17. Jahrhundert sich der deutsche Bürgerstand bei einer allgemeinen Pflege der Musik bethätigte, dazu hat Dr. Otto Taubert in seiner Abhandlung: „Die Pflege der Musik in Torgau etc.“ (Torgau 1868) einen interessanten Beitrag geliefert. Ein Seitenstück können die folgenden Veröffentlichungen bieten. Sie bewegen sich freilich nur innerhalb der Gränzen des 17. Jahrhunderts; allein gerade während dieses Zeitraumes standen auch die musikalischen Bestrebungen Mühlhausens in ihrer höchsten Blüthe, so dass zu der künstlerischen Thätigkeit eines Rudolf und Georg Ahle und anderer hiermit erst der belebende kulturhistorische Hintergrund gegeben wird.

Die musikalische Societät, auch musikalisches Kränzchen genannt, bestand schon im Jahre 1617 und ist vielleicht eben damals gegründet, wenigstens stammten aus diesem Jahre die ersten Statuten derselben.

Ihre Hauptbestandtheile bildeten die „Schulcollegen“ und die „Adjuvanten“. Unter ersteren sind streng genommen nur die Lehrer der Mühlhäuser Schule zu verstehen, doch ist es, wie sich sogleich ergeben wird, nicht unmöglich, dass hier der Begriff etwas weiter zu fassen ist. Adjuvanten waren eigentlich diejenigen, welche den zum Singen verpflichteten Chor freiwillig und aus Liebhaberei unterstützten. Der Name deutet zugleich an, dass die musikalische Societät sich aus und an dem Chorkörper von Lehrern und Schülern gebildet hat, dem die Ausführung der choralen und figuralen Musik in der Kirche oblag, und der auch neben der Societät, wenngleich modificirt, fortbestand, so dass diese recht eigentlich als freie Vereinigung zu Kunstzwecken erscheint. Die Anzahl der Adjuvanten war bedeutend. Den Protest gegen eine später zu erwähnende Revision ihrer Statuten im Jahre 1667 unterzeichneten 23, und aus einem Aktenstücke vom 29. December desselben Jahres erfahren wir, dass sich für die widersetzlichen alten Adjuvanten 32 neue gemeldet (die ganze hier gegebene Darstellung beruht, wenn nichts anderes angegeben wird, auf einem Akten-Konvolut des Mühlhäuser Raths-Archivs O. 5. Nr. 6.). Obwohl zur Vorführung mehrstimmiger Gesänge Knabenstimmen unentbehrlich waren, so ist doch von Schülern bei den Angelegenheiten der musikalischen Societät nirgends die Rede; sie gaben ihre Stimmen her und standen sonst zu der Societät in keinem Verhältnisse, wie das auch fast selbstverständlich erscheint, späterhin aber noch besonders belegt werden soll.

Ausserdem aber finden wir noch die „exteri“ erwähnt, unter denen man sich schwerlich etwas anderes denken kann, als die musikalischen Kräfte, besonders Lehrer, der umliegenden Dorfschaften. Dass daselbst eifrig, hier und da sogar in aussergewöhnlich reger Weise die Musik gepflegt wurde, dafür liegt mir, wenigstens aus dem Anfange des darauf folgenden Jahrhunderts, eine Reihe von Beweisen vor, und es wird hierüber bei anderer Gelegenheit mehr gesagt werden. Demnach scheint die musikalische Societät den Mittelpunkt der musicirenden und musikliebenden Personen aus dem ganzen Mühlhäuser Kreise gebildet zu haben, ein Umstand, der ganz zu der Bedeutung stimmt, welche dies Institut im übrigen besessen haben muss.

In einer Eingabe an den Rath vom 14. November 1623 sagt die Societät von sich, dass sie „gemeiner stadt nicht geringes lob zuwege bracht hatt“. Die Gelegenheiten, bei welchen sie sich hören liess, waren aber folgende. Zunächst musicirte sie in den Kirchen

beim Gottesdienste figuraliter; der eigentliche „Singechor" der Schüler wird demnach hier auf die Responsorien beschränkt gewesen sein, im Uebrigen fand dieser ein weites Feld seiner Thätigkeit im Currende-Singen, was erst vor Kurzem eingestellt worden ist. Sodann producirte sich die Gesellschaft bei Hochzeiten, und hieraus erwuchs ihrem Fiscus die Haupteinnahme; vielleicht auch bei Beerdigungen, worüber ich jedoch nichts erwähnt fand. In einem Aktenstücke vom Jahre 1667 werden die reditus fisci folgendermaassen angegeben:

1) Ein Fasz Bier aus der Cämmerey.
2) Ausz der Herren KirchVäter D. Blasij Einnahme 5 fl.
3) Ausz der Herren KirchVäter B. Mariae Virginis Einnahme $4^1/_2$ fl.
4) Die Brautmeszen Gelder, so sich praeter propter auf 30 fl. belauffen.

Die Einkünfte aus der „Herren KirchVäter Einnahme" werden Remunerationen aus dem Gotteskasten für das Musiciren sein. Die Kirchen-Rechnungen zu Divi Blasii führen aus demselben Jahre, und ebenso vorher schon und später noch, den ständigen Posten von 5 Schock 5 gr. an; gr. sind hier gute Groschen, ein Schock enthielt 20 ggr., ein Meissenscher Gülden — und diese sind gemeint — 21 ggr., so dass die Rechnungen vollkommen stimmen. Zugleich erklärt uns ein verrätherischer Zusatz daselbst, wozu die Herren Societäts-Mitglieder ihre Einkünfte vorzugsweise verwendeten: zum „Convivio musicali."

Man würde sehr irren, wenn man dies Convivium für eine gelegentliche Zusammenkunft halten wollte, wo in ungezwungener Weise den geselligen Freuden nachgegangen wurde. Vielmehr war es eine alljährlich mit steifer Gravität in Scene gesetzte Gasterei, und es scheint leider, als ob in nicht allzugrosser Verschiedenheit von unsern Männergesangvereinen dieselbe für den Zusammenhalt der Gesellschaft mindestens ebenso wichtig war, als die Musik selbst. Denn wir werden gleich sehen, dass als einmal der Forstbestand des Convivium in Frage gestellt war, die ganze Societät aus den Fugen zu gehen drohte, und aus diesem Grunde, wie es scheint, eine mehr als zwanzigjährige Krisis durchzumachen hatte.

Genanntes Convivium stellte sich in der That auch in ziemlich grossartigen Dimensionen dar. Es dauerte jedesmal zwei Tage, und nicht nur alle Mitglieder aus Stadt und Land werden sich dazu vollzählig versammelt haben, sondern auch zahlreiche Einladungen ergingen an die Würdenträger der Stadt und andre angesehene Persönlichkeiten. Gewöhnlich wurde es am Beginn des Jahres beim

Rathswechsel gefeiert, oder auch, um Licht und Holz zu ersparen, nach dem zur Johanniszeit stattfindenden Brunnenfeste in Popperode; in den Jahren 1623 und 1624 wurde es aus unbekannten Gründen im November gehalten. Jedesmal besorgte eines der Gesellschaftsglieder die Ausrichtung, und hiess daher hospes, oder hospes activus im Gegensatze zu den geladenen Gästen. Die Kosten, etwa 10 Gülden, wurden ursprünglich aus dem Fiscus bestritten; war man schlecht bei Kasse, so erwies der Rath sich hülfreich. Dass es hier nun ziemlich hoch hergehen konnte, wird man aus dem unten mitgetheilten Aktenstücke ersehen. Davon ist freilich nirgends die Rede, dass zur Veredlung der materiellen Genüsse die Gesellschaft an diesen Festtagen auch musikalisch thätig gewesen sei. Doch haben wir wohl kein Recht, deshalb sofort das Gegentheil anzunehmen. War auch die Kompositionsthätigkeit der beiden Ahle, an die man hier immer zunächst denken muss, der geistlichen Arie vorzugsweise zugewendet, so besitzen wir doch auch Gelegenheitskompositionen von ihnen, oder wissen von solchen, die besonders gern zum Rathswechsel verfasst wurden. Dass überhaupt beim convivium musicale musicirt wurde, wenn auch nicht von der Gesellschaft, wissen wir sogar urkundlich: die Musikanten mussten aufspielen und wurden mit Wein traktirt für 1 Schock 12 ggr., die Schüler traten auf und sangen. So berichten die Kirchen-Rechnungen vom Jahre 1667 und 1669. Die Schüler nehmen also nicht am Convivium Theil, wie in Torgau (Taubert, pag. 16).

Später war es aufgekommen, dass zur Bestreitung der Kosten für das Convivium aus dem Fiscus sechs Thaler gegeben wurden, wie auch die Zuschüsse der Raths und Extra-Zahlungen aus dem Gotteskasten regelmässig geworden zu sein scheinen. In den Kirchen-Rechnungen wiederholt sich zeitweilig mit ziemlicher Stetigkeit die Notiz: „Zum Convivio Musicali wegen Zulag der Herren Seniorum 1 Schock 12 ggr.“, d. h.: genannte Summe wird gezahlt, da auch der Rath zugelegt hat. Allein auch so wurden die Kosten nicht gedeckt, und den Rest derselben mussten nun die Adjuvanten der Reihe nach tragen. Diese aber bekamen eine solche Belastung zuletzt satt, mochten auch ihre sonstigen Rechte mehrfach geschmälert sehen und der Ehrlichkeit in Verwaltung des Fiscus nicht trauen, kurz sie verlangten eine Revision der Statuten und zwar 1) dass auch die „Schulcollegen“ die restirenden Kosten des Convivium tragen sollten, 2) dass zwei fiscales ernannt würden, ein Schulcollege und ein Adjuvant, die jährlich über die Kassen-Verhältnisse Rechenschaft ablegten.

Hieraus entspann sich nun gegen Ende des Jahres 1667 ein heftiger Streit, der von beiden Seiten mit ziemlicher Bitterkeit geführt und dem Rathe mit grosser Feierlichkeit vorgetragen wurde, und zu Weihnachten desselben Jahres betheiligte sich ein Theil der Adjuvanten nicht an den Festagsaufführungen. Erst im Jahre 1689 kam die Sache zum Austrage, und es liegt über sie folgende Eingabe an den Rath vor:

(S. praemittendis.)

Nachdem die Itzigen Membra der Musicalischer Societät reifflich erwogen, wie das gewöhnliche Jährliche convivium leichtlich hinfallen könte, weil zeithero ettliche der Herren Adjuvanten, so Gott zu Ehren und ausz liebe der edlen Music auff denen Choris Symphoniacis erschienen, Sich, wegen der vermeinten vielen impensen so sie bey künftiger auszrichtunge auffwenden müszen dem Convivio entzogen; Alsz haben Selbige solchem Vorwandt abzuhelffen solche moderation einhellig getroffen.

Erstlich soll an SPeisen aller überflusz abgeschaffet sein, und nicht mehr als Jeden Tag 5 Gerichte, nebensz Käsze und Kuchen, zöpfchen oder Bretzeln auffgetragen werden.

Zweytens sollen die ausz dem Fisco Zeithero gereichten sumtus, nemblich 8 Rthl. [diese Steigerung war offenbar nach Ausbruch des Streites eingetreten; früher 6 Thlr.] vermehret, und dem zukünfftigen Hospiti zwölff Reichsthl. gegeben werden.

Drittens sollen hier zu invitiret werden

1 als Hospites Domini:
- VI. Consules
- 2. Censores [die Semner]
- 4. Kirchen Väter
- 4. Hospital Inspectores

2 als Membra Domini:
- 6. Ministeriales [die Geistlichkeit]
- Herr Bernhard Knorre
- 9 Collegae
- Adjuvantium Coetus
- 2 Organoedi
- 6 Musici

Vierdens weil die Herren Ministeriales, welche zuvor nur Hospites gewesen, ihnen gefallen laszen das convivium auch als membra mitzuhalten [es scheint die Voraussetzung zu Grunde zu liegen, dass wenn 12 Thlr. nicht reichten, alle Mitglieder ohne Ausnahme zur Tragung der übrigen Kosten verpflichtet waren], so soll auch ausz

Ihnen gleich wie auch ausz den andern beyden Orden [Schulkollegen und Adjuvanten], ein Fiscalis constituiret werden, und só wohl zur rechnunge, als zur wahl eines neuen Hospitis gezogen werden.

Fünfftens solte der Hospes activus wider die leges sumtuarias handeln, so soll Er Fünff Thaler Straff-fällig sein, damit allem excess möge gewehret werden.

Sechstens, weil die Herren Cantores gesucht, dasz bey vornehmen Brautmeszen die Herren Adjuvanten auff geschehene invitation erscheinen möchten, so wollen sich selbige deszen nicht entschlagen.

Zum Siebenden wird anbey mit gebührender reverentz gesuchet, es wollen Unsere hochgebietende Herren Superiores Ihnen geneigt gefallen laszen, anordnunge zuthun, dasz ins Künftige dem Hospiti ettwas Holtz wie Vor geschehen zu beszer auszrichtunge möge verehret und geführet werden.

Zum achten weile Unsere Hochzuehrende Herren Obern zu ruhiger und beszerer Sabbats-feyer einmüthiglich beschloszen, dasz ins Künftige Keine Sontags-hochzeiten mehr sollen verstattet, sondern solche in der Woche gehalten werden, so wird geziemender maszen gebeten günstige verordnunge zuthun, dasz solche Hochzeiten chorá-liter mögen besungen werden, und davon dem Fisco zu leichterer ertragunge der wachsenden Unkosten ein gewiszes inseriret werden.

Wie solches gerichtet zu conservirunge der Musicalischen Geselschaft, also wird an geneigter deferierunge nicht gezweiffelt.

Damit nun obgesetzter vergleich unzerbrüchlich möge gehalten werden, so gehet der gantzen Musicalischen societät unterthänige Bitte an Einen Hoch und wol Edlen auch hochweisen Innern Raht, es wolle Selbiger hochgeneigt geruhen, obgesetzte convival-ordnunge durch Seine hochtragende Autorität zu ratificiren und confirmiren

Dero Wohl und Edlen Herrlichkeit
Gebett und Dienst-schuldigste

Müllhausen den 6. Martij
Anno 1688.

[Folgen 28 Unterschriften.]

Punkt 7 und 8 fehlen in dem vom Rath bestätigten Exemplare, wo ausserdem auch noch einzelne kleine Aenderungen eingetragen sind, die aber keine erhebliche Bedeutung für das Ganze haben.

Uebrigens bemerkt man, dass die Mitgliederzahl kleiner geworden war. Leider sind hiermit unsere Nachrichten zu Ende, und es kann daher über die ferneren Schicksale dieses merkwürdigen Instituts nichts weiter hinzugefügt werden.

Sondershausen. Philipp Spitta.

JAN PIETERS (ODER PIETERSZOON) SWEELINCK

auch Swelinck, Swelingh geschrieben. Der Verein zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam hat im Jahre 1869 einen Zweigverein gebildet „Verein für Niederländische Musikgeschichte", der sein Augenmerk ganz allein der Begründung einer musikalischen National-Bibliothek, der Erforschung der früheren Musikzustände in Holland und Herausgabe der gemachten Entdeckungen zugewandt hat. Man macht Holland so oft den Vorwurf der Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften und doch beweisen sie uns, dass sie mehr Interesse dafür besitzen, als es in Deutschland oder irgendwo der Fall ist. Der holländische Verein für Musikgeschichte entstand erst nach der Bildung der Gesellschaft für Musikforschung und bietet seinen Mitgliedern weniger, als der deutsche, und doch zählt der holländische Verein mehr als zehnmal so viel Mitglieder, wie der deutsche. Der König und die Königin von Holland an der Spitze, umfassen die Mitglieder das ganze Land aus allen Schichten der Bevölkerung.

Uns liegt die erste grössere Veröffentlichung einer geschichtlichen Arbeit von dem Vereine herausgegeben, vor:

JEAN PIETERS SWEELINCK. Regina coeli (1619). Partitur met klavier f. 1. 50 netto, Stemmen 75 netto. Naar een Handschrift uit de Bibliotheek der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. (afkomstig uit de Bibliotheek te Parijs.) [Hier hätte wol der Verfasser und Schenker der Partitur genannt werden können, es ist der in Paris Verstorbene Joh. Georg Kastner]. In nieweren Partituurvorm gebragt door H. A. Viotta. Utrecht: Louis Roothaan. 1869. in 8. 40 Seiten Text, 19 Seiten Musik.

Der Text besteht aus einer Biographie Sweelink's von H. Tiedeman (holländisch) und einer kurzen im Auszuge mitgetheilten deutschen Uebersetzung von Emil Mohr. Der sich hier anschliessende fünfstimmige Gesang ist aus den Cantiones sacrae, Antverp. 1619, entnommen und von Viotta in moderne Schlüssel gesetzt und mit einer Orgelbegleitung versehen. Die Biographie Sweelinck's

lässt sich eigentlich in einige wenige Zeilen zusammenfassen, da man immer noch nicht mehr über ihn weiss, als was Mattheson und Gerber gesagt haben, doch bringt die Tiedeman'sche Bearbeitung einige interessante und wichtige Momente, die bis jetzt in Deutschland nicht bekannt waren und meines Erachtens von dem Herrn Verfasser einestheils nicht richtig gewürdigt worden sind. Das eine betrifft die Angabe der Geburt Sweelinck's, die bisher um das Jahr 1540 angesetzt worden ist. Obgleich für sie nichts spricht, als dass es Einer dem Anderen nachgeschrieben hat, so hält doch Herr Tiedeman daran mit unerschütterlichem Glauben fest, obschon ihm ein Portrait Sweelinck's vom Jahre 1624 von Joan Muller gravirt vorgelegen hat, freilich nur in einer modernen Kopie (1845), welches die Unterschrift trägt: „M. Joannes Petri Swelingius. Amstelo-batavus, musicus et organista tota orbe celeberrimus; Vir singulari modestia ac pietate cum in vita tum in morte omnibus suspiciendus. — Obijt M. D. C. XXI, XVI Octobris, aet. LX." Das Sterbejahr acceptirt Herr Tiedeman, obgleich man sonst die verschiedensten Angaben darüber findet, doch das verzeichnete Alter sucht er als falsche Angabe darzustellen. Seine Gründe stützen sich wieder nur auf ununtersuchte und nie bewiesene alte Angaben. Es heisst nämlich, dass Sweelinck ein Schüler Zarlino's war; Zarlino starb aber zu Venedig 1590 und hieraus deducirt Herr Tiedeman, dass Sweelinck als Schüler Zarlino's nur 1540 geboren sein kann. Merkwürdiger Schluss! Wenn also Sweelinck nach der Unterschrift des Portraits 1561 geboren ist, so war er 1590 neun und zwanzig Jahre. Ich dächte das wäre ein so hübsches Alter, dass nicht nur ein ganz gewöhnlicher Mensch ausgelernt haben könnte, sondern ein so begabter wie Sweelinck sich schon auf der Staffel seines Ruhmes befunden haben muss. Wir wissen ausserdem aus der Erfahrung, dass sich die musikalischen Genies durchweg früher entwickeln und zur Reife gelangen, als die Jünger je in einer anderen Kunst. Ferner fallen alle uns überlieferten Nachrichten über die Druckwerke Sweelink's und die uns bekannten in die Jahre 1592—1619, was wieder einen Beweis mehr für die Annahme liefert, dass er 1561 geboren sein muss. Die anderen neuen Mittheilungen beschränken sich auf bisher unbekannte Aussprüche von Zeitgenossen über Sweelinck und Abdrucke von einigen Vorreden zu seinen Werken, die aber von geringem Interesse sind. Die Anfrage auf Seite 7, Anmerkung 2, ob sich nicht in dem Sammelwerke von Pietro Philippi's (Inglese) „Melodia Olympica" von 1591 einige Kompositionen von Sweelinck befinden, kann ich mit nein beantworten. Eine Kritik seiner Werke und seiner Leistungen, seiner Stellung, überhaupt alles dessen, was man eine Verarbeitung des Stoffes nennt, hat der Herr Verfasser unterlassen, aus dem einfachen Grunde, weil ihm die Werke Sweelinck's völlig unbekannt sind. Statt dessen füllt er 19 Seiten mit bibliographischen Mittheilungen theils über die Ausgaben der Werke Sweelink's selbst, theils über die Werke, in denen der Name Sweelinck je genannt worden ist. Hieran schliesst sich eine kurze Anführung der bekannten Schüler Sweelinck's mit biographischen Angaben aus Gerber, Schilling etc. Man sieht der Biographie an, dass der Zeitpunkt noch nicht herangerückt ist, sich über Sweelinck's Leistungen ein nur annäherndes Bild zu verschaffen, und es wird der eifrigsten Bestrebungen bedürfen, um vielleicht in einigen Jahren dem Ziele näher gerückt zu sein. Vor der Hand müssen die Bibliotheken und alte Sammlungen nach Sweelinck's Kompositionen durchsucht werden, und sowie meine Forschungen bisher über ihn mit Erfolg gekrönt worden sind, ebenso werden sie anderen zu Theil werden, wenn sie sich darum bemühen. Das „Regina coeli„ scheint nicht zu den gelungensten Kompositionen Sweelink's zu gehören; man erkennt wol die kontrapunktisch gewandte Meisterhand, den fliessenden Stil, der gerade hier eine ungemeine Glätte verräth, doch der eigentlich musikalische Werth, der doch eben nur allein in der Gedankentiefe und Stimmung beruht, fehlt hier: es ist eine glattgearbeitete, wolklingende Komposition, ohne die Grösse und innere Erregtheit des Schöpfers zu verrathen. Der erste Theil mahnt mit seiner Ueberladung von kleinen Noten sehr an den fingerfertigen Orgelspieler, während den vierten Theil,

jedenfalls der bedeutendste, eine ungemeine Lieblichkeit umspielt; die auf- und absteigenden Tonleitern umspinnen förmlich den Cantus firmus des „Ora pro nobis“ und verleihen dem Gesange eine ungemeine weiche Flüssigkeit. Soweit ich bis jetzt Sweelinck's Arbeiten durch Spartirung kennen gelernt habe, zeichnet sich seine Schreibweise durch grossen Wohlklang und durch ein Vorherrschen des Sanften aus. Die Strenge und Einfachheit des gregorianischen Kirchengesanges, doch auch die damit verbundene Grossartigkeit, ist bei ihm nicht mehr zu finden; das schmiegt sich alles so weich und fast elegant aneinander an, dass man fast die Eigenthümlichkeiten der Kirchentonarten nicht mehr zu hören glaubt.

Ich gehe nun zur Untersuchung der neuen Ausgabe selbst über, und da ich dieselbe einer sorgfältigen Prüfung und einem Vergleiche mit den Originalstimmen, die sich auf der königl. berliner Bibliothek befinden (Tenor II fehlt), unterworfen habe, so werde ich, um Anderen eine gleiche Mühe zu sparen, sie einer genauen Revision unterziehen. Von vorn herein sei bemerkt, dass die vielfachen Fehler und Ungenauigkeiten nicht den Herausgebern zuzuschreiben sind, sondern dem verstorbenen Kastner, der den Gesang aus dem pariser Exemplare spartirte.

Schon die Seite 35 mitgetheilte Vorrede des Originalwerkes variirt dermaassen mit dem berliner Exemplare, dass man fast glauben könnte, das berliner und pariser Exemplar seien zwei verschiedene Ausgaben. Um darin zur Klarheit zu gelangen, theile ich die Varianten mit: Zeile 14 heisst es nicht „Causarum Patrono“, sondern „Mvsarvm cvltori.“ Zeile 19 und 21 ist „Quamquam“ und „sententiam“ nicht abgekürzt, dagegen Zeile 25 und 27 „aciē“ und “Nō“ abgekürzt. Zeile 20 steht hinter „numeris“ kein Komma, während Zeile 29 hinter „illis“ und „dictantibus“ Komma stehen. Zeile 24 beginnt mit einem grossen N „Non“; ferner heisst es nicht „prœlo“ sondern prelo“, Zeile 27 nicht „tædia“ sondern „tœdia“ und nicht „in tuis“ sondern „procul“. Zeile 28 nicht „maius“ sondern „mavis“, Zeile 29 ist „musis“ mit einem grossen M gedruckt, ebenso Zeile 31 „Addictissimus“. Die Originalschlüssel zum „Regina cœli“ sind die gewöhnlichen: Diskant, Alt, 2 Tenor und Bassschlüssel; die Vorzeichnung ein ♭, mit ¢ Takt. Die Uebersetzung transponirt den Gesang eine grosse Sekunde höher mit einem ♯, lässt das Taktzeichen unverändert, halbirt aber die Takte — ein Verfahren, was gegen den Gebrauch verstösst. Der dritte Theil schliesst sich dagegen dem Originale an. Falsche Noten sind Seite 3, Zeile 9 Takt 2: nicht c, sondern cis; Seite 10, Zeile 8, Takt 5: ; S. 12, Z. 7, T. 4: letzte Note muss e heissen, dieselbe Seite, Z. 8, T. 4: ; S. 18, Z. 8, T. 2: a gis fis gis; S. 19, Z. 12, T. 3 und 4: nicht f, sondern fis. Der Text ist in den Originalstimmen mit grosser Gewissenhaftigkeit untergelegt, während die Uebersetzung ihn bei dem Melisma willkürlich ändert, und zwar gegen das alte Gesetz verstösst, dass nach einer kurzen Note nicht eine neue Silbe eintreten darf. Auf diese Weise sind S. 4, 5, 9 fast alle „Alleluja„ falsch untergelegt. Sweelinck lässt die beiden ersten Silben des Alleluja stets auf die ersten zwei Noten aussprechen, hierauf folgt auf „le“ das Melisma und auf die beiden letzten Noten das „luja“, sowie es in der Uebersetzung Seite 17, 18 und 19 ganz richtig lautet. R. E.

Am 7. Februar sind durch Majoritätsbeschluss (Alle gegen eine Stimme) folgende Statuten von der Gesellschaft für Musikforschung angenommen worden und treten hiermit in Gültigkeit:

I.

Der Zweck der Gesellschaft besteht in der Förderung der Kunstgeschichte der Musik. Zum Behufe dessen wurde im Jahre 1869

eine Zeitschrift gegründet „Monatshefte für Musikgeschichte.“ Die Weiterführung dieser Zeitschrift, nach dem im 1. Jahrgange, Heft 1 veröffentlichten Programme, ist die Hauptaufgabe der Gesellschaft. Weitere Unternehmungen im Interesse der Musikgeschichte, über die unter VI. gesprochen wird, hängen von den der Gesellschaft zu Gebote stehenden Geldmittel ab.

II.

Mitglied kann Jeder werden, welcher einen Beitrag von jährlich 2 Thaler preussisch praenumerando zahlt. Erreicht die Mitgliederzahl die Höhe von 200, so wird der Beitrag auf $1^1/_2$ Thaler, von 300 ab auf 1 Thaler herabgesetzt. Weitere Ermässigungen werden vorbehalten. Sobald die Gesellschaft 100 Mitglieder umfasst, werden Diplome angefertigt und jedem Mitgliede auf seinen Namen ausgefertigt zugestellt.

Anmeldungen zur Aufnahme in die Gesellschaft sind bis auf Weiteres an den Redakteur der Monatshefte zu richten, ebenso ist der Jahresbeitrag demselben frankirt einzusenden.

III.

Jedes Mitglied erhält die Monatshefte und andere von der Gesellschaft herausgegebene Werke gratis ins Haus.

IV.

Jedes Mitglied hat das Recht in den Monatsheften eine Anzeige, welche die Interessen der Musikgeschichtsforschung und die mit ihr verbundenen Fächer betreffen, gratis zu verlangen, doch darf ein und dieselbe Anzeige in dem Zeitraume von einem halben Jahre nur einmal aufgenommen werden; ebenso können Beilagen jeglichen Inhalts in den Grenzen aller Künste und Wissenschaften denselben beigefügt werden, doch wird bei letzteren eine Vergütung für die etwa dadurch entstehende höhere Portoausgabe berechnet, welche der Einsender sich hierdurch verpflichtet ohne Widerrede zu zahlen.

V.

Honorar für die in den Monatsheften aufgenommenen Aufsätze kann nur ein Mitglied von dem sich ergebenden Reingewinne beanspruchen.

VI.

Das Honorar für die in den Monatsheften abgedruckten Arbeiten darf den Satz von vorläufig 12 Thaler für den Bogen nicht überschreiten. Der Ueberschuss soll zum Drucke auf Hilfswerke, wie Kataloge von öffentlichen Bibliotheken und Verzeichnisse verwendet werden. Auch sollen höhere Geldbeiträge oder Geldgeschenke nur

allein dazu dienen, wenn vom Geber nicht eine andere Bestimmung getroffen wird.

VII.

Die Redaktion und alle Verwaltungsmaassregeln übernimmt der zeitige Redakteur Herr Robert Eitner in Berlin unentgeltlich. Ihm stehen als Ausschuss die in Berlin wohnenden Mitglieder zur Seite, welche zu Anfang jedes Jahres drei auswärtige Mitglieder in den Ausschuss wählen. Die Thätigkeit des Ausschusses der Berliner Mitglieder besteht in der Kontrolle der Rechnungslegung und Auszahlung der Honorare, welches jeden Juli des laufenden Jahres geschieht.

Bei der unter VI. erwähnten Herausgabe von Hilfswerken hat der Redakteur die Begutachtung und Geldbewilligung des gesammten Ausschusses einzuholen und kann nur dasjenige Werk durch den Druck veröffentlicht werden, welches der Ausschuss einstimmig bezeichnet hat.

Die Rechnungslegung, sowie ein Bericht über das Verwaltungsjahr wird den Mitgliedern durch den Druck bekannt gemacht.

Nachtrag.

Wie nöthig uns eine Bibliothek von geschichtlichen Nachschlagewerken und einer umfangreichen Sammlung musikalischer Zeitschriften, nebst neuen Sammelwerken und neuen Ausgaben alter Kompositionen ist, wird ein Jeder lebhaft empfinden. Die Anlage einer solchen Bibliothek soll eines jeden Mitglieds eigenes Interesse befördern. Wenn auch die Mitglieder über ganz Europa verstreut sind, so ist doch der Vortheil allein schon zu berücksichtigen, wenn ein Jeder weiss, wo er Anfragen gewiss beantwortet erhält.

Ueber den letzten Antrag sollen seiner Zeit noch besondere Statuten ausgearbeitet werden.

Einlaufende Geschenke werden vorläufig beim Redakteur deponirt und in den Monatsheften angezeigt.

Berlin, den 7. Februar 1870.

Der Ausschuss:

A. Asher & Comp., M. Bahn, H. Bellermann, E. Bock, Frz. Commer, Carl Dreher in Carlsruhe, Otto Kade in Schwerin (Mecklenburg), Emanuel Mai, Freiherr F. von Mettingh in Zerzabelshof, Wilh. Rust, J. A. Stargardt, G. W. Teschner, C. F. Weitzmann.

Verwaltendes Mitglied Rob. Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.

Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr.

Kommissionsverlag v. T. Trautwein (M. Bahn) Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 5.

EIN SAMMELBAND ALTER MUSIKALIEN
aus der Stadtbibliothek in Danzig.

Gar mancher unserer Leser mag mit einer gewissen Verwunderung und wohl auch mit Missbehagen auf die immer und immer wiederkehrenden bibliographischen Aufsätze blicken, und doch bilden sie für uns das Gerippe zu dem Baue, den wir aufführen wollen. Die Kunstgeschichte der Musik tappt noch gewaltig im Finstern herum, denn ihr fehlen fast alle die Hilfswissenschaften, auf welchen erst eine geschichtliche Darstellung sich entwickeln kann, d. h. es fehlt ihr die genaue Kenntniss und die Uebersicht alles dessen, was in früheren Jahrhunderten geleistet worden ist. Dank der Unterstützung, der wir von allen Seiten geniessen, können wir uns der Hoffnung hingeben, dass wir durch die Möglichkeit uns jetzt in die Hände zu arbeiten und nicht wie früher ein Jeder sein Wissen und seine Entdeckungen im Arbeitstische unbenützt liegen lassen musste, endlich zum Ziele gelangen werden.

Der dreissigjährige Krieg hätte uns wohl wenig von den Kunsterzeugnissen früherer Jahrhunderte übrig gelassen, wenn nicht die Städte und Klöster denselben einen wahrhaften Schutz gewährt hätten. Die einen Kraft ihrer freien, selbstständigen Stellung, die sie sich im Laufe der Zeit errungen hatten, die anderen durch ihre exclusive Stellung, die sie damals in der Welt einnahmen.

In Danzig lebte einst ein angesehener Bürger Namens Raphael Cnofius. Die Geschichte hätte uns wohl schwerlich, trotz seiner muthmasslichen Wohlhabenheit seinen Namen aufbewahrt, wenn er

nicht ein eifriger Musikliebhaber gewesen wäre und eine reichhaltige Bibliothek von den zu seiner Zeit erschienenen Musikwerken nebst einigen früheren gesammelt, welche er im Monat September 1615 der Stadt Danzig geschenkt hat und dadurch noch jetzt seinen Namen im ehrenden Andenken erhält.

In einem Sammelbande aus derselben Bibliothek fand ich noch einen anderen Cnofius verzeichnet, vielleicht den Vater des Raphael. Die Tenorstimme der „Sententiae" von Johann Wanningus (1584) trägt folgende von Wanningus selbst geschriebene Dedikation: „Egregio ac Ornatissimo viro, pietate et virtute praestanti, Domino Georgio Knopfio, Doño & . . . (ausgekratzt, wahrscheinlich fautori) suo summa obseruantia colendissimo dd. Autor."

292 Werke von 1501 bis weit in's siebzehnte Jahrhundert hinein*) bilden den Bestand dieser kostbaren Bibliothek, die so manches seltene Werk, vielleicht hie und da das noch einzig vorhandene Exemplar eines einstmals geschätzten Werkes birgt. Ich nenne z. B. nur Paul Syfert's mehrstimmige Psalmen von 1640.

Auch der Sammelband, welcher mir hier vorliegt, weist theils Komponisten auf, deren kein Lexikon gedenkt, theils enthält er Werke, die in neuerer Zeit wenig Beachtung gefunden haben.

Möge nun der Leser mit mir in die Jahre 1588 und 1589 hinabsteigen, in eine Zeit der höchsten Blüthe der ersten grossen Kunstepoche, welche in Palestrina und Lassus ihren Abschluss fand, und hier die Leistungen ihrer Zeitgenossen prüfen, welche wahrlich nicht weit von diesen beiden Heroen abstehen. — Sechs Stimmbücher in unansehnliche dunkelbraune Ledereinbände gebunden liegen vor mir. Schon der erste Komponist, welcher uns entgegen tritt, ist wenig gekannt. Fétis verzeichnet nur zwei Madrigalenbücher von 1592 und 1593 von ihm; mir liegt vielleicht eine frühere Ausgabe des ersten Buches derselben vor. Es trägt den Titel:

IL PRIMO LIBRO | DE' MADRIGALI | A QVATTRO ET CINQVE | Voci con Due à Otto | DI FRANCESCO GVAMI LUCCHESE | Nouamente posti in luce. | (Gardano's Druckerwappen**) In Venetia Appresso Angelo Gardano | M. D. LXXXVIII. | in 4°. 5 Stb.

Dedic. an Sign. Francesco Sugana Nobili di Trevigi. Unterzeichnet vom Komponisten: Venetia il dì Primo Decembre 1588.
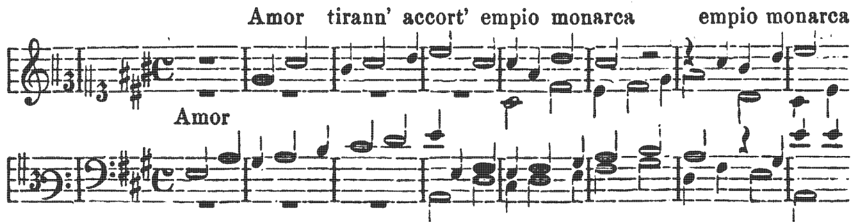
*) Die Bibliothek muss auch durch spätere Vermächtnisse noch vermehrt worden seien.

**) In Ant. Schmid's Ottaviano dei Petrucci, Wien 1845, findet man es unter den Abbildungen, Figur 9.

Inhalt:

Das Madrigal, die Canzonetta und das Tanzlied waren in alter Zeit die Hauptvertreter der weltlichen Musik. Die nähere Bekanntschaft mit ihnen würde manchen Verächter der alten Musik bekehren, denn hier entwickeln die alten Komponisten eine Anmuth und einen Wohlklang, wie man ihn in ihren geistlichen Werken seltener antrifft. Die Alten wussten einen so grossen Unterschied zwischen ihren geistlichen und weltlichen Kompositionen zu machen, dass man den Komponisten, den man nur in geistlichen Werken kennen gelernt hat, im weltlichen Liede kaum wiedererkennt. Wenn sie auch nie ihr Ideal, den gregorgianischen Kirchengesang, in dem sie auferzogen, und der ihnen so zu sagen in Fleisch und Blut übergegangen war, ganz verläugnen können, so wissen sie doch den starren grandiosen Formen so viel munteres Leben einzuhauchen, und bewegen sich in den von der damaligen Theorie gesteckten Grenzen mit einer solchen Kühnheit, dass ihnen nur die moderne Bildung der Melodie fehlt, um viele unserer heutigen Komponisten weit hinter sich zu lassen. Wem die Madrigalen-Literatur fremd ist wird dies für unglaublich oder wenigstens für übertrieben halten, doch kann ich versichern, dass ich selbst über die Freiheit in der Modulation und über die Abwechselung der Rhythmen erstaunt war, als ich mich in dies Feld mehr und mehr vertiefte. Freilich hat auch damals, wie heute der Genius nicht über jeder Komposition geschwebt, und wollte man an jede alte Komposition obigen Maassstab anlegen, so würde man sich schwer getäuscht fühlen.

Francesco Guami aus Lucca gehört nicht zu den Auserwählten der Kunst, er kann sich schwer von den Fesseln der gregorianischen Melodien trennen und verfällt immer wieder, nach manchem freien und empfindungsvollen Anfange, in die Monotonie desselben.



Man höre diesen lieblichen, melodiösen Anfang. Könnte das nicht eine der innigst empfundenen Kompositionen werden? Und doch bricht es gleich nach den mitgetheilten Takten ab und schleicht in langweiliger Monotonie hin. Das ist die grosse Scheidewand zwischen damals und jetzt, welche das Verständniss der alten Werke uns erschwert und das völlige Eindringen derselben in's Volk nie ermöglichen wird. Wir erhalten unsere erste musikalische Bildung am weltlichen Liede und am Tanze und die Alten an der gregorianischen Gesangweise. Schlagen wir von alter Musik jedes beliebige Tonstück auf, der gregorianische Kirchengesang wird uns überall mit seinen knappen Formen, mit seinem geringen Tonumfange entgegentreten. In demselben Maasse, in dem wir gegen die Trivialität der jetzigen Musik ankämpfen müssen, um ihr nicht zu verfallen, in demselben Maasse kämpfte der damalige Künstler gegen das eintönige Element der gregorianischen Melodien, die ihn auf jedem Schritte seines Lebens begleiteten. Nur starke und originelle Naturen können dem Ueberhandnehmen der Zeitrichtung in ihren Werken widerstehen, obgleich sie gerade wieder dazu bestimmt sind den edlen und wahrsten Kern der Zeitrichtung zur höchsten Vollendung zu bringen. Das sehen wir bei Palestrina, bei Mozart, spätere Perioden unberücksichtigt.

Doch gehen wir zum folgenden Werke über:

DI GIACHES WERT | IL PRIMO LIBRO | DELLE CANZONET- | TE VILANELLE | A Cinque Voci. | Nouamente Composte, & date in luce. | CON PRIVILEGIO. | (Wappen des Verlegers) IN VENETIA APRESSO ANGELO GARDANO | M. D. LXXXIX. in 4°. 5 Stb.

Dedic. an die Herzogin von Mantua und Monferrato Leonora Medici Gonzaga. Vom Komponisten unterzeichnet: Venetia il dì 20 Genaro 1589.

Inhalt:

Jacob van Wert oder de Wert genannt ist einer von den Komponisten, welchen die Geschichtsschreibung auf eine unverantwortliche Weise vernachlässigt und seinen wohlverdienten Ruhm stets auf andere mit ähnlichem Namen übertragen hat, so dass er stets nur nebenbei genannt worden ist, während Jacob de Berchem und Jacob Vaet sich in seinen Nachruhm theilten. In Kürze sei nur erwähnt, dass er aus Holland gebürtig ist und seine Hauptthätigkeit in die Zeit von 1560—1590 fällt. Ueber sein Leben wissen wir sehr wenig, doch lässt sich aus den Vorreden seiner Werke so Manches entnehmen: dass er z. B. meistens in Italien gelebt hat und nach Jacob de Berchem's Tode die Kapellmeisterstelle beim Herzog von Mantua bekleidet hat. Seine gedruckten Werke sind in grosser Anzahl bis auf uns gekommen und liegen besonders zahlreich in den kleinen nördlichen Stadtbibliotheken Deutschlands.

Die vorliegenden Canzonetten, in der reifsten Periode des Künstlers geschaffen, tragen den Stempel der Genialität an der Stirn. So soll sich das Ideal des gregorianischen Gesanges als Kunstwerk

verkörpern; in der Weise verarbeitet und durchdrungen von den edlen erhabenen Klängen bildet es den Kulminationspunkt der Kunstperiode. So streng Wert im geistlichen Tonsatze ist, so herb oft seine Stimmen dahinschreiten und mit eiserner Festigkeit am Cantus firmus hängen, so liebenswürdig und weich ist er im weltlichen Liede. Die Stimmen fliessen mit einer Weichheit und einem Wohllaute zusammen, der uns fast vergessen machen möchte, dass die Kompostion dem sechszehnten Jahrhunderte angehöre. Vielleicht ist es mir später erlaubt durch den Druck eine Biographie über den Meister zu veröffentlichen. Doch schreiten wir weiter, des Schönen giebt es noch viel.

DI ANDREA ROTA | MAESTRO DI CAPPELLA | DI SANTO PETRONIO | IL SECONDO LIBRO | De Madrigali à Cinque Voci. | Nouamente Composto, et dato in luce. | (Gardano's Wappen.) In Venetia Appresso Angelo Gardano | M. D. LXXXIX. in 4°. 5 Stb.

Dedic. an Serenissimo Signor Donno Alfonso II. Duca di Ferrara. Gezeichnet: Bologna il dì 10. Febraro 1589. Andrea Rota.

Inhalt:

Herr Fétis sagt nur wenige Worte über ihn „geboren zu Bologna gegen 1540; er war einer der besten Komponisten seiner Zeit, und Direktor des Chores an der Kirche Santo Petronio in seiner Geburtsstadt.“ Von seinen herausgegebenen Werken verzeichnet er 2 Bücher Madrigale zu 5 St., Vened. 1579; ein Buch zu 4 St., ibid. 1592; 2 Bücher Motetten zu mehreren St., ibid. 1584 und 1595 und 1 Buch Messen, ibid. 1595. Was eine solche Bibliographie zu be-

deuten hat ist nur allzubekannt, es sind von einem bibliographischen Werke zum andern fortgepflanzte Kopien von Titeln, deren Werke kaum je einem der Herren vorgelegen haben. Die Andreas Rotaschen Druckwerke scheinen aber auch in der That sehr selten geworden zu sein, denn obgleich mir eine ziemlich reiche Auswahl von Katalogen europäischer Bibliotheken vorliegt, so kann ich doch nur in der Kgl. Hofbibliothek zu München das 1. Buch Madrigalen zu 5 Stimmen, Venedig 1579, entdecken. Das zweite Buch kann unmöglich (nach Fétis) auch 1579 erschienen sein, denn sonst würde in dem mir vorliegenden Exemplare entweder auf dem Titel oder in der Vorrede irgend etwas darüber gesagt worden sein. Wir müssen daher die Ausgabe von 1589 als die erste bezeichnen. Das Lob, welches ihm Herr Fétis spendet, dass er einer der besten Komponisten seiner Zeit war, rechtfertigt das vorliegende Werk vollkommen. Gleich die erste Nummer, dessen Hauptthema aus der aufsteigenden Tonleiter (im Hexachorade) in Semibreves-Noten besteht, zeigt den genialen Künstler; denn wer mit so einfachen Mitteln ein so interessantes und wohlklingendes kleines Kunstwerk schaffen kann, bezeigt nicht nur damit seine vollkommene Beherrschung aller musikalischen Mittel, sondern liefert auch den Beweis, dass sich selbst das Einfachste unter seinen Händen zum Bedeutenden gestaltet. Die Komposition bietet ausserdem den in dieser Zeit mir noch nie vorgekommenen Fall dar, dass das Motiv, nebst seinem Gegenthema, nicht allein durch alle Stimmen regelrecht durchgeführt wird, wie wir es in der späteren Fugenform finden — nur mit dem Unterschiede, dass die Antwort in der Unterquint steht, — sondern das Hauptmotiv tritt auch später noch einmal auf. Wir haben hier den Beweis vor uns, wie sich die musikalischen Formen ganz allmälig ausgebildet haben und gleichsam auf einem unbewussten Triebe beruhen. Ueber die anderen Nummern des Buches muss ich mich kurz fassen. Nicht praegnante oder interessante Motive kennzeichnen die Arbeiten Rota's, sondern eine ungemeine Flüssigkeit und Gefügigkeit der Stimmen, welche sich zu einem wohlthuenden Ganzen vereinigen und hier Wehmuth dort grosse Klarheit über den Satz ausgiessen. Zwei geistliche Kompositionen von Rota findet man in Partitur in Martini's Esemplare, 1774 T. I p. 30 „Da pacem Domine", 6 voc., wieder abgedruckt in Choron's Principes de composition, T. V, liv. 6, p. 19. und eine Motette: „Respice in me et miserere", 10 voc. in Paolucci's Arte pratica, 1765, T. III, p. 159.

DI GIVLIO D'ORI- | STAGNO, SICILIANO. | IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI | A CINQVE VOCI, | Nouamente Compositi & dati in luce. | (Ein Wappen.) In Venetia Appresso Angelo Gardano | M.D.LXXXVIII. | in-4°. 5 Stb.

Dedic. an Signor mio e Padrone osservandiss. Il Sign. Don Francesco Beluis Cavaliere di San Giacomo della Spada, Barone de Fridicelli. Gezeichnet vom Komponisten: Palermo il dì 15. Nouembre 1588.

Inhalt:

Seite.	a 5 voci.	Seite.	a 5 voci.
1.	Amate mi ben mio.	14.	Quando la bella man Donna mostrate. 1. p.
2.	Ardo ein si dolc' ardore. 1. parte.	15.	E ogn' un ch' arder. 2. p.
3.	Cosi stretti d'un laccio. 2. p.	16.	Io conosco il mio errore. 1. p.
4.	Se taccio il duol s'auanza.	17.	Quai sian suoi fieri. 2. p.
5.	Io u'amo e u'amo assai. 1. p.	18.	Rimedio alcun non trouo. 3. p.
6.	E il cor che desioso. 2. p.	19.	Tal' è mia trista vita. 4. p.
7.	Pietra fui che percossa.	20.	Mi parto vengo e mi risoluo.
8.	O fortunato fiore. 1. p.	21.	Miser morir voglio io morir.
9.	Deh che giamai di te. 2. p.	22.	Lasso che penso alcun.
10.	Aventuroso albergo.	23.	Airo sopra il Pass'e mezzo: La dura aspra catena.
11.	A che donna gentil.	24.	Eccho, a 10 voci: Quanto piu al mio.
12.	Dolor s' entr' al mio petto.		
13.	Pura angioletta soura l'ale.		

Oristagno ist um 1543 in Trapani auf der Insel Sicilien geboren, er machte seine musikalischen Studien in Palermo und kam als Organist an die churpfälzische Kapelle. (Siehe Fétis Biogr. univers. T. VI p. 375.) Ausser den vorliegenden Madrigalen gab er noch 1602 Responsorien zu 4 Stimmen heraus. Die Madrigalen verrathen keinen grossen Geist, von einem südlichen Temperamente ist gar nichts zu bemerken, eher könnte man auf einen trockenen, biederen Charakter schliessen. Hie und da verrathen sie sogar grosse Unbehilflichkeit. Mit einem Worte es sind ganz unbedeutende Machwerke. Die letzte Nummer, das Echo zu 10 Stimmen, ist recht weich und wohlklingend, leider fehlen die zwei tiefen Stimmen dazu und lässt sich also kein sicheres Urtheil darüber fällen. Das Echo besteht darin, dass ein zweiter vierstimmiger Chor nach jedem Verse die zwei letzten Akkorde wiederholt.

Das nächste Werk ist ein ziemlich unbekanntes Sammelwerk,

welches nur von Becker angeführt wird. Es ist von dem Venetianer Ludovico Balbi gesammelt und umfasst die bedeutendsten Komponisten älterer und damaliger Zeit mit Ausschluss der Deutschen, welche in Italien damals wenig galten. Es sind meistens werthvolle Kompositionen und geben das beste Zeugniss des damaligen Geschmackes.

MVSICALE ESSERCITIO | DI LVDOVICO BALBI | MAESTRO DI CAPELLA | DEL SANTO DI PADOA | A CINQVE VOCI. (Ein Wappen.) In Venetia Appresso Angelo Gardano | M.D.LXXXIX. | in-4°. 5 Stb.

Dedic. an den „Cavalliere il Signor Giovanni Chisel. Da Coltemprun, & Gonouiz." etc. Gezeichnet „Venetia il dì 4. Marzo 1589. L. Balbi. Hierauf: „Ai Lettori." Gezeichnet vom Verleger A. Gardano.

Inhalt:

Seite. a 5 voci.

25. Hippol. Camatero: Non u' ammirat' alma.
26. Francesco-Bonrado de Perissone: I piu secreti boschi.
27. Lupachino: Il dolce sonno mi promise.
28. Giachet Berchem: Pungente dardo che 'l mio.

Die Sammlung einer ausführlichen Besprechung zu unterwerfen, würde allein einen Aufsatz für sich in Anspruch nehmen, ich muss mich daher mit einer einfachen Anzeige begnügen, um auch den noch folgenden Werken die nöthige Beachtung widmen zu können.

IL PRIMO LIBRO | DE MADRIGALI | A CINQVE ET A SEI. | DI FILIPPO MARIA PERABOVI | Da Bologna, Maestro della Musica della Confraternità Intitolatu l'An- | nunciata di Viadana | Nouamente Composto & dato in luce. | (Gardano's Wappen). In Venetia Appresso Angelo Gardano | M.D.LXXXVIII. | in-4°. 5 Stb.

Dedic. gerichtet an den „Duca di Mantoua", gezeichnet vom Komponisten „Viadana il dì 10. Giugno 1588.

Inhalt:

Seite. Canzone primo:

1. Se tal erger al siel, 5 voci, 1. parte.
2. Lui dico il cui saper, 4 voci, 2. p.
3. Questa ch'io non so ben, 3 voci, 3. p.
4. Con lui trou' e (ad aequales) 4 voci, 4. p.
5. God' in vdir quel ch' egli (ad aequales) 5 voci, 5. p.
6. Onde si come Roma, 6 voci, 6. p.
8. Non gir canzon' à lui, 6 voci, 7. p.
9. Fortuna mi tirò fuor, 5 voci, 1. p.
10. Colà mi trassi, 5 voci, 2. p.
11. Dolorosi martir, 5 voci.
12. Laura soaue vita, 5 voci.
13. Vagh' armelin che, 5 voci, 1. p.
14. Dhe se d'amant, 5 voci, 2. p.

Canzone secundo:

15. Non tre mi alcun, 5 voci, 1. p.
16. Ch' indicio alcun, 5 voci, 2. p.
17. Garzon' alato, 5 voci, 3. p.
18. Copre il pensir, 5 voci, 5. p.
19. Non vola senza, 5 voci, 5. p.
20. Chiunqu' il trou' e gionge, 5 voci, 6. p.

Seite. Canzone secundo.

21. Donne se mai, 6 voci, 7. p.
22. Tirsi morir volea, 6 voci.

Der Komponist ist bisher in keinem Lexikon erwähnt und die Kenntniss über ihn beschränkt sich daher nur auf die Angaben, welche sich auf dem Titel des vorliegenden Werkes befinden. Die Dedikation ergeht sich, wie üblich, in hochtrabenden schmeichelhaften Ausdrücken und gewährt uns nur durch die Unterschrift einen kleinen Stützpunkt. Die Kompositionen sind durchweg von wenig Werth; wenn auch in der Verwendung der musikalichen Mittel eine wolbewanderte Hand zu erkennen ist, so vermag doch keiner der Gesänge uns zu fesseln und das Gefühl des Bedeutenden abzugewinnen.

Bei der Betrachtung selbst der unbedeutendsten Kompositionen tritt uns die Vermuthung nahe, dass die Musiker damaliger Zeit in ihrer Gesammtheit gebildeter waren als heutigen Tages, denn trotz des enormen Materials, welches uns aufbewahrt worden ist, wird man doch nie einer gemeinen oder schlecht gearbeiteten Komposition begegnen, wie es heute leider so oft geschieht. Sollte das wirklich Schlechte damaliger Zeit seinen eben so schnellen Untergang gefunden haben, als heute, oder wagten die Pfuscher sich an eine von der Kirche geheiligten Kunst gar nicht heran?

ANNIBALIS STABILIS | IN ALMA VRBE COLLEGII | GERMANICI MVSICAE | MAGISTRI | SACRARVM MODVLATIONVM | Quae Quinis, Senis, et Octonis | Vocibus concinuntur, | LIBER TERTIVS | (Gardano's Wappen) Venetijs apud Angelum Gardanum | M.D.LXXXIX. | in-4°. 6 Stb.

Dedic. an „Scipioni Gongagae, S. R. E. Cardinali amplissimo Annibal Stabilis Foelicitatem."

Inhalt:

Seite. 5 vocibus.

1. Quam bene magnanimos Tyrio.
2. Obsecro Domine fac misericordiam.
3. Ibant Apostoli gaudentes.
4. Hi sunt qui cum mulieribus.
5. Sub tuum praesidium.
6. Notas mihi fecisti. 1. parte.
7. Tu es qui restitues. 2. p.

Seite. 5 vocibus.

8. Salve Regina. 1. p.
8. Eya ergo aduocata. 4 voc. 2. p.
9. Et Jesum benedictum. 3. p.
10. Sicut cervus desiderat.
11. Ego sum vitis vera. 6 voc.
12. Nisi quia Dominus. 6 voc. 1. p.
13. Anima nostra sicut. 6 voc. 2. p.

Seite. 5 voc.
14. Usque modo non petistis. 6 voc. 1. p.
15. Petite et accipietis. 6 voc. 2. p.
16. Hi sunt qui venerunt. 8 voc. 1. p.

Seite. 5 voc.
17. Dignus es Domine Deus. 8 voc. 2. p.
19. Pastores loquebantur. 8 voc.
20. Victimae paschali. 8 voc.
21. Veni sponsa Christi. 8 voc.

Stabilis hat seine musikalischen Studien in Rom unter der Direktion Palestrina's gemacht. Ueber sein Leben ist wenig bekannt.*) Nach den Angaben des Herrn Fétis (Biogr. univer.) war er von 1575 bis 1595 Kapellmeister an verschiedenen Kirchen Roms, doch möchten wir in die Angaben der verschiedenen Jahreszahlen einige Zweifel setzen, da Stabilis in der Vorrede des vorliegenden Werkes seine Stellung am deutschen Kollegium erwähnt und auch der Titel darauf hinweist, während er dieselbe nach den Angaben des Herrn Fétis schon 1576 mit der an St. Apolinarius vertauscht haben soll. So wenig seine Lebensverhältnisse bisher einer Forschung unterzogen worden sind, so wenig scheinen seine Werke in neuerer Zeit untersucht worden zu sein, denn in keinem der unzähligen neuen Sammelwerke alter Kompositionen ist auch nur ein Tonsatz von ihm aufgenommen. Die vorliegenden Motetten, wie er sie selbst nennt, rechtfertigen vollkommen das kurze Urtheil des Herrn Fétis über ihn; er sagt: „Stabile bon compositeur de l'école romaine." Man erkennt in den Motetten, trotzdem sie sich an den gregorianischen Cantus firmus nur selten anschliessen (z. B. in den Sätzen „Eya ergo advocata" „Salve regina" in denen der Cantus firmus in freier Benutzung im Diskant liegt) doch den in demselben streng erzogenen Musiker, welcher ganz durchdrungen ist von der hohen Aufgabe seiner Kunst. Nicht die Erfindung der Motive, nicht die Abwechselung der Rhythmen fesseln uns, sondern ganz allein das innige fromme hohe Gefühl, welches ihn selbst beselt, und welches sich in seinen Werken abspiegelt. Dieses Etwas, welches mit der damaligen religiösen Anschauung in inniger Verbindung steht, giebt den Werken jener Periode diesen wunderbaren Heiligenschein der uns mit so magischer Gewalt anzieht. Wie geachtet Stabilis bei seinen Zeitgenossen war beweisen die zahlreichen Kompositionen, die man in allen Sammelwerken von ihm findet. Von 1568 bis 1621 trifft man seinen Namen überall an, wo die Meisterwerke damaliger Kunst gesammelt sind.

*) Gerber verwechselt ihn sogar mit Annibal di Padova.

IL PRIMO LIBRO DE | MADRIGALI | A SEI VOCI. | DI GIOVAN TVRNHOVT | Maestro di Capella, del Sereniss. Duca di Parma e di Piacenza | (Wappen.) IN ANVERSA. | Appresso Pietro Phalesio & Giouanni Bellero. | M.D.LXXXIX. | in-4°. 6 Stb.

Dedic. an „Allessandro Farnese, Duca di Parma e Piacenza", unterzeichnet „Brusselles alli. 20. di Decembre 1588. G. Turnhout.

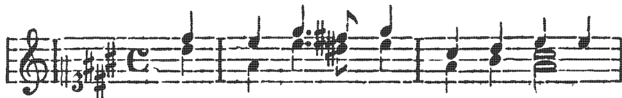
Inhalt:

Blatt.	a 6 voci.	Seite.	a 6 voci
2.	Sotto l'insegne in uande. 1. p.	7.	Quel dolce suon.
	O famoso Alessandro. 2. p.		Udite miei lamenti che.
3.	Quando Amor i begl'occhi.	8.	Il tempo passa.
	O belta rara, o santi.		Se il dolce sguardo.
4.	Questi son lasso.	9.	Voi ch'ascoltate in rime.
	Amor che vedi ogni.		Occhi piangete accompagnate.
5.	Ben veggio di loutan.	10.	O fortuna crudel.
	Bella guerriera mia.		Poi che madonna.
6.	Come va'l mondo.	11.	Doue fuggi crudele.
	Lasso quand' haurai fin.		Misero stato degl' amanti.
		12.	Dolce mio caro pretioso.

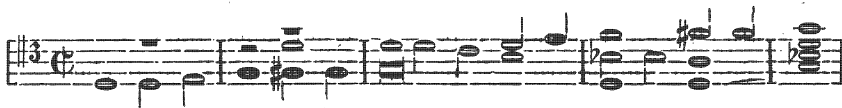
[Die Kgl. Bibliothek in München besitzt davon auch ein Exemplar.]

Die Angabe des Geburtsjahres (gegen 1525) in Fétis biogr. univers. scheint auf einem Irrthume zu beruhen, denn seine uns bekannten Werke erscheinen erst in den Jahren 1589 bis 1600. Der Komponist hätte also in einem Alter von ohngefähr 65 Jahren seine künstlerische Laufbahn begonnen und das lässt sich mit den allgemein menschlichen Begriffen nicht gut vereinbaren; das Geburtsjahr muss daher mindestens um 20 Jahre später angesetzt werden. Die vorliegenden Madrigale zeigen in der Hinsicht vor denen der Italiener ein anderes Aeussere, als sie mit kleinen Noten wie übersaet sind. Die Stimmen schwirren dadurch so durcheinander, obgleich jede einzelne für sich gesangreich gehalten ist, dass der bei den Italienern so wohlthuende Gesammteindruck und Klangreiz sehr leidet. Dagegen erreicht der Komponist, der sein musikalisches Material meisterhaft zu beherrschen versteht, den Reiz grösserer Lebhaftigkeit und weiss sehr wol den Vortheil zu verwerthen, nach bewegten Sätzen durch mehrere Takte gehaltene Akkorde eine desto grössere Wirkung zu erzielen. Wie nahe die alten Komponisten den Modernen oft kommen

und wie ihnen keineswegs die Wege der Chromatik so verschlossen waren, wie man gewöhnlich anzunehmen beliebt, beweisen folgende Stellen: Turnhout schreibt in dem Madrigal „Questi son lasso" (Bl. 4) folgenden kleinen zweistimmigen Satz



Jacob van Wert nimmt als Hauptmotiv zu einer Motette zu sechs Stimmen (1566 Nr. 29) folgendes Thema



Sowohl im ersten, wie im zweiten Beispiele sind die Versetzungszeichen vom Komponisten selbst hinzugesetzt. Die Ausgaben sind keine Nachdrucke, sondern von den Autoren selbst besorgte; für die ungläubigen Gelehrten bleibt also kein Anhaltepunkt zu Zweifeln übrig. Die Alten kosteten freilich von der verbotenen süssen Frucht nur selten, denn ihre Kirchentonarten kannten solche Uebergriffe nicht und die Kirche war eine strenge Hüterin der Reinheit der Tonkunst; doch die vermeintliche Chromatik der Griechen und deren vielgepriesene Wirkung liessen ihnen keine Ruhe, und die Erreichung derselben erschien ihnen wie das endliche Ziel ihrer Bestrebungen.

Einen der melodiösesten und lieblichsten Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, von dem wir leider nur wenig besitzen und der in der Geschichte wie ein aufleuchtender und schnell verschwindender Stern erscheint, ist Giorgio Florio.

IL PRIMO LIBRO | DE MADRIGALI | A SEI VOCI, | DI GIORGIO FLORIO | Maestro di Capella nel Domo | di Treuigi, | Nouamente posto in luce, | (Gardano's Wappen.) In Venetia Appresso Angelo Gardano | M.D.LXXXIX. | in-4°. 6 Stb.

Dedic. an „Ferdinando arciduca d'Austria duca di Borgogna" etc. Unterzeichnet vom Komponisten „Di Venetia il dì 25. Aprile 1589. Er nennt in derselben dies Werk sein erstes.

Inhalt:

Seite.	a 6 voci.	Seite.	a 6 voci.
1.	Donna tua bella imago. 1. p.	4.	O che dolce morir. 1. p.
2.	Deh perch' adumque. 2. p.	5.	Et ella gl'occhi. 2. p.
3.	In braccio à Galatea.	6.	Di la Cintia sedea.

Seite.	a 6 voci.	Seite.	a 6 voci.
7.	E poco ei disse vn fiore.	14.	Deh se fia mai. 2. p.
8.	La bella donna mia.	15.	Vna candita e vaga Margherita.
9.	Il candid'e bel Lino.	16.	Quanto di me piu fortunate. 1. p.
10.	Mentre ne staua sola.	17.	O piangessi almen tanto. 2. p.
11.	S'alcun giamai fù lieto.	18.	Mentre vaga Angioletta. 1. p.
12.	Amor potent' Iddio.	19.	Et non so come in tanto. 2. p.
13.	Verdi fiorite e in argentate. 1. parte.	20.	E tal'hor alternando. 3. p.
		21.	Dal bel Aonio choro.

Statt aller umschreibenden Worte lege ich eins der Madrigale bei, was besser und inniger für sich sprechen wird, als es je Worte thun können. Nachträglich habe ich noch eine fünfstimmige Messe von ihm kennen gelernt, die sich in den „Missae quinque, quinis vocibus, a diversis et aetatis nostrae praestantissimis Musicis compositae. Ac in usum Ecclesiae Dei nupperimae editae studio et opera Friderici Lindneri. Noribergae, ex officina typographica Catharinae Gerlachiae, anno 1590." (Bibl. des Hr. Prof. Fr. Commer in Berlin) befindet, und die sich ebenfalls durch grosse Weichheit und melodische Lieblichkeit auszeichnet.

Wir gelangen nun zum letzten Werke:

DI CAMILLO ZA- | NOTTI DA CESENA | VICEMAESTRO DI CAPELLA DEL- | la S. C. Maestà dell' Imperatore Rodolfo II. IL PRIMO LIBRO DELLI MADRI- | gali à Sei voci, Nouamente posto in luce | (ein Wappen.) In Venetia Appresso Angelo Gardano | M.D.LXXXIX. | in-4°. 6 Stb.

Dedic. an den Kaiser Rudolf II. gerichtet. Unterzeichnet vom Komponisten „Di Venetia il dì Primo Genaro 1589." Er erwähnt daselbst, dass er früher Madrigale zu 5 Stimmen herausgegeben habe, die uns bis jetzt noch unbekannt sind.

Inhalt:

Seite.	a 6 voci.	Seite.	a 6 voci.
1.	O di Progenitori Ecclesi Augusti Cesare.	8.	Vaga stella che splendi via.
		9.	Se de l'amata selu'ond'io. 1. p.
2.	Gentil pensir che di bellezza.	10.	Ma cosi fort'entro à suoi. 2. p.
3.	Mentre la Ninfa mia.	11.	Come serpe la lingua.
4.	Lasso me che di tant' aspre.	12.	Se voi ch' i torni.
5.	O quanto u' inganuate Donna.	13.	Empio cor cruda mano.
6.	Di nettare amorosa. 1. p.	14.	Amor se sol da sguardo.
7.	Sonar le labra e vi restaro. 2. p.	15.	Riuolgi Alma Citade. 1. p.

Seite.	a 6 voci.	Seite.	a 6 voci.
16.	Piangan meco il rio caso. 2. p.	19.	Non quel de la bel Hero.
17.	O che felice incontro.	20.	Amor di pur se sai.
18.	A la riua del Tebro Giouinetto.	21.	Dialogo: E fuoco ò ghiaccio.

Nach den vorliegenden Madrigalen zu urtheilen muss Zanotti ein ernster Charakter inne gewohnt haben. Die Madrigale tragen alle den Stempel der Breite und Ruhe. Auch seine Rhythmen haben einen so festen Charakter und weichen nicht sobald einer anderen Bewegung, und doch zieht oft wieder eine düstere klagende Stimmung darüber hin, welche den Kompositionen einen eigenen Reiz verleihen. Seine Motive sind meist sehr charakteristisch und melodiös erfunden, welches letztere aber durch das Ineinandergreifen der Stimmen sehr verloren geht und beim Hören weniger zur Geltung kommen mag, als beim Lesen der Komposition.

Bei einem solchen Charakter muss man den Komponisten von mehr als einer Seite beobachten können und ihn durch und durch kennen lernen, ehe man sich ein sicheres Urtheil über ihn bilden kann.

Wenn ich beim Leser nach der langen Wanderung einiges Interesse für die alte Musik erweckt haben sollte, so wäre dies eine angenehme Genugthuung für mich; für die Musikgeschichte selbst halte ich solche Exkursionen für das einzig Erspriessliche, um zur Klarheit und Uebersicht zu gelangen, denn der Muthmaassungen und Flunkereien sind schon genug. Nur vom Einzelnen ausgehend kann man zum grossen Ganzen gelangen.

Rob. Eitner.

Zur Bibliographie der Werke Lasso's (s. Monatsh. II, 31): 1555. Le XIV. liure a 4 part. Anvers. Tylm. Susato. — 1582. Sacr. cantion. 5 voc. Monach. Ad. Berg. — 1582. Fasciculi aliquot sacrar. cantion. 4, 5, 6 et 8 voc. Noribg. Gerlach. — 1583. Teutsche Lieder mit 5 St. Nürnberg, Gerlach. — 1584. Psalmi Davidis poenitent. 5 voc. Monach. Ad. Berg. — 1584. Sacrae cantion. 5 et 6 voc. lib. II. Venet. Ang. Gardan. — 1585. Sacrae cantion: antehac nunquam nec visae. Monach. A. Berg. — 1587. Madrigali a sei voc. Noribg. Gerlach. — 1587. Patroc. mus. Magnific. 4, 5, et 6 voc. Monach. A. Berg. — 1596. La Fleur des Chansons a 4, 5, 6 et 8 part. Anvers, P. Phalese. — Vorläufig bitte ich besonders um Beiträge zu Palestrina und Hasler, bis meine Quellen über Lassus versiegt sind.

Die Herren Mitglieder werden ersucht, das im 1. Jahrgange Seite 198 angezeigte Verzeichniss von Bibliotheken durch gefällige Mittheilungen befördern zu helfen.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

GIORGIO FLORIO

Madrigale a 6 voci.

Venetia 1589. Fol. 7.

E poco ei disse un fio- re Tir - si
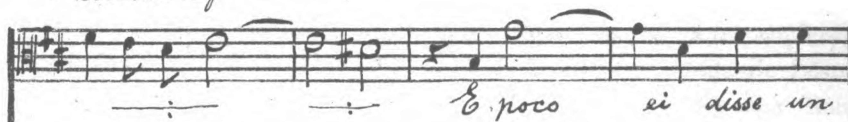
E poco

E poco ei disse un fio - re -÷

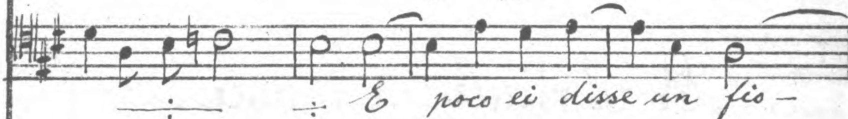
E poco

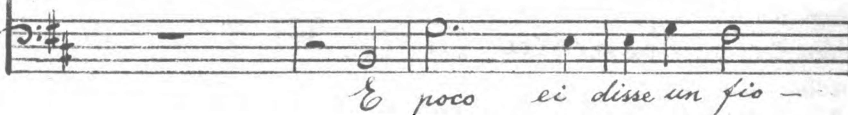

dolce mio be– –ne

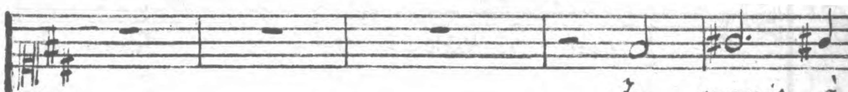

ei disse un fio– –re

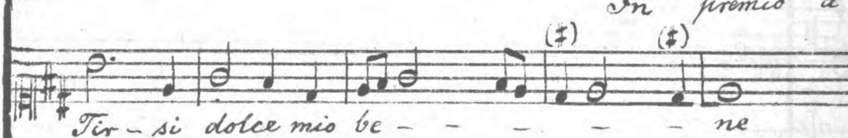

E poco ei disse un

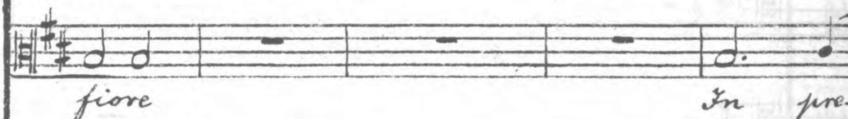

E poco
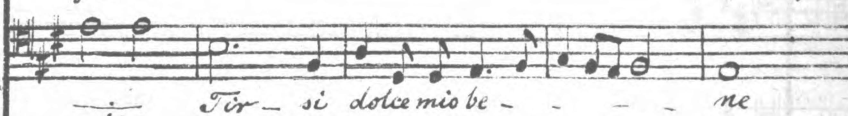

E poco ei disse un fio–

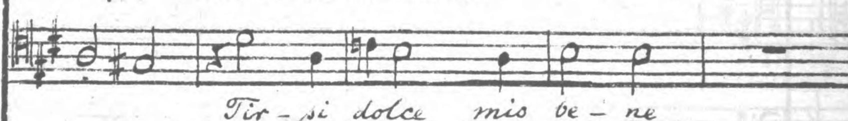

E poco ei disse un fio–
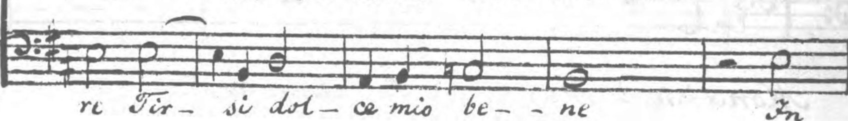

In premio à


(♯)
(♯)
Tir– si dolce mio be– – – – – ne


fiore
In pre-


Tir– si dolce mio be– – – – ne


Tir–si dolce mio be–ne


re Tir– si dol–ce mio be– –ne
In

chi con pe - ne In premio

In premio à chi con pe-

-mio à chi con pe- - ne In

In premio à chi con pe- ne

In premio à

premio mio à chi con pe - ne

à chi con pe- - ne

-ne à chi con pe - ne se stesso mi si dona

premio à

chi con pe- - - ne

Se stesso mi si dona L'alma e'l co –
l'alm'e'l co– re
– re
se
Pur tel darei
Pur tel darei se l'on – – – da
se l'on
Pur tel darei se l'on
Pur tel darei se l'on

l'on - - - da

se l'on - - - da

Non la rapisse à noi nul - la se -

— - da Non la rapisse à noi nulla se -

— da Non la rapisse à noi nul - la se -

— da Non la rapisse à nulla, la rapisse à

Non la rapisse à noi nulla secon - da All'

Non la rapisse à noi nulla se - con - da

- con - da Non la rapisse à noi nulla se - conda All'

- con - da All'

- con - da All' hor passò di

noi nulla se - con - da

hor passò di la liet' il Pasto - re E colse il

All' hor passò di la liet' il ÷ ÷ ÷

hor, all' hor passò di la liet' ÷ ÷

hor passò di la liet' il ÷ ÷ ÷

la, all' hor passò di la liet' il Pastore ÷ ÷

÷ ÷ ÷ ÷ ÷

fior che lei li pors' e Amo - re

÷ ÷ ÷ ÷ che lei li

E colse il fior ÷ ÷ ÷

÷ ÷ ÷ ÷

÷ ÷ ÷ ÷ ÷ ÷

÷ ÷

E colse il fior che lei li pors' e Amo-

pors' e Amo — — re

re che lei li pors' e A — mo — re.

pors' e Amo — — — re.

lei li pors' e A — mo — — — re.

che lei li pors' e A — — mo — — re.

re che lei li pors' e Amo — — — — — re.

che lei li pors' e A — mo — re.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 6.

LAURENTIUS VON SCHNÜFFIS
(JOHANNES MARTIN).

Ueber diesen Kapuziner-Mönch, welcher in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gelebt hat, findet sich in den musikalischen Schriften und auch anderwärts sehr wenig erwähnt. Becker (Tonwerke S. 185, 186) verzeichnet zwei Liederbücher desselben, die einzige Notiz, welche ich innerhalb der musikalischen Literatur angetroffen habe. Was Zedler giebt, stimmt nicht mit den nachfolgenden Bemerkungen überein. Letztere ergeben, dass der Name „Laurentius" (Lorenz) ein angenommener ist; „Schnüffis", jetzt „Schnifis" geschrieben, ist der Name eines Dorfes in Vorarlberg, welches nach der früheren Eintheilung des Erzherzogthums Oesterreich zu „Vorder-Oesterreich" gehörte. Der Autor ist jedenfalls ein guter Musiker gewesen und verdient deshalb die Beachtung der Geschichtsforscher. Was mir von seinen Erzeugnissen zu Gesicht gekommen, ist unten näher angegeben. Ihnen nach lässt sich die Reihenfolge seiner Werke in dieser Weise aufstellen: 1) der Mirant, 2) das Mirantische Flötlein (s. unten erste und vierte Auflage), 3) die Mirantische Wald-Schalmey (s. unten), 4) des Miranten wunderlicher Weg (s. unten), 5) die Mirantische Mayen-Pfeiff (s. unten), 6) Mirantische Maul-Trummel (s. unten). Zedler erwähnt noch u. A.: ein „Futter über die Mirantische Maultrommel" (Costanz 1709), sowie einen „Mirantischen Wunder-Spiegel der Welt" (Kempten), zwei Bücher, die möglicherweise gleichfalls Melo-

dien enthalten. Ueber die Intentionen des Dichters giebt uns die Vorrede zu „des Miranten wunderlicher Weg 1690" die beste Aufklärung:

„An den geneigten Leser.

Was den Innhalt dieses Werkleins betrift, ist zwar solcher in dem Grund- wesen eine warhaffte Geschicht, jedoch verblümt, und auf Poetische Weiss beschrieben, als da seynd die Liebe Gottes, welche erschienen zu seyn, so scheinbar entworffen wird; Die Handlung von Dorilis, und der Evadne, durch welche erste die Welt, durch die andere aber der Hof bedeutet worden: Wie auch die in der Kranckheit erschienene Mutter Gottes, als gehabte Gedancken in der Einbildung müssen verstanden werden: welches ein gemeiner Brauch bey den Poeten ist, ihre Gedancken durch Vorbildungen zu entwerffen. Durch den Irrgang zu Philotheus dem Einsidler, wird vorgeschattet, wie wunderbahrlich Gott zuzeiten diejenige, die eines gutens Willens, jedoch dess Wegs GOttes unerfahren seynd, zu ihrem Zweck verleite: Durch den Philotheus in der Einsamkeit, wird der von der Welt abgesönder Closter-Stand, zu welchem ihro viel, auch Fürnehme, von der Welt und den Höfen, aus Schickung GOttes, dero Eytelkeit zu erkennen, übelgehaltene Leuth ihre Glückseelige Zuflucht genommen, angedeutet."

Ob Laurentius auch durchweg als Komponist der Lieder anzusehen ist, lässt sich nicht feststellen, denn nur in der „Mirantischen Maul-Trummel, 1696" erwähnt er den Komponisten der Lieder und spricht sich dabei in der Weise aus, dass man annehmen könnte, er habe auch die Weisen in den anderen Werken nicht selbst erfunden, (s. unten). Das Verzeichniss seiner mir bekannten Werke lautet:

I. Mirantisches | Flötlein. | Oder | Geistliche Schäfferey, | In welcher Christus, under dem | Namen Daphnis, die in dem Sünden- | Schlaff vertieffte Seel Clorinda zu einem | bessern Leben auffererweckt, und durch wunderliche | Weis, und Weeg zu grosser Heiligkeit | führet. | Durch | P. F. Laurentium | Von Schnüffis Vorder-Oesterrei- | chischer Provintz Capucinern, | und Predigern. | Mit Erlaubnuss der Obern: auch sonder- | barer Freyheit Ihro Röm. Käyserl. Majestät, | nicht nachzudrucken. | Gedruckt zu Costantz, | In der Fürstl. Bischöffl. Druckerey, | Bey David Hautt, Anno 1682. | In Verlegung Johann Jacob Mantelin Burgern, | und Handelsmann zu Lauffenburg. | in kl. 8°. [Bibl. des Hrn. Prof. Commer in Berlin.]

Titelkupfer, 8 Blatt, Seite 1—316. Enthält 30 Gedichte in drei Theilen mit ebensoviel Melodien mit Generalbass und 30 Kupferstichen.

Welch grossen Beifalls sich das Liederbuch erfreut hat, beweist eine mir vorliegende 4. Auflage, in der die Gesänge sogar dreistimmig ausgesetzt sind:

P. F. LAURENTII, von Schnüffis, | Vorder Oesterreichischer Provintz Capuci- | ners und Predigers, | Mirantisches Flötlein | Oder | Geistliche Schäfferey, | In welcher CHristus, unter dem | Namen DAPHNIS, die in dem Sünden- | Schlaff vertieffte Seel Clorinda zu einem bessern Leben auff- | erwecket, und durch wunderliche Weiss und Weg zu | grosser Heiligkeit führet. | Vierte Aufflage. | Darinnen alle Melodien zu drey Stimmen | samt einem Rittornello auffgesetzet, | Zugleich ein Anhang Neuer Liedern | und dienl. Register beygefüget worden. | Mit Erlaubnuss der Oberen, und Ihro Röm. Käyserl. | Majest. sonderbarer Freyheit. | Franckfurt, | Bey Eman. und Joh. Rud. Thurneysen, | M DCC XXXIX. | [Stadtbibl. Leipzig, Kgl. Bibl. Berlin.]

In kl. Octav. — Titelblatt, *7 Blatt, Seite 1—366 (fälschlich 344), 1 Blatt. Eingeschaltete Blätter mit Kupfern: nach dem Titel, zu Seite 4, 15, 24, 34, 42, 52, 62, 72, 82, 92, 102, 112, 122, 134, 146, 156, 168, 182, 194, 206, 218, 232, 246, 256, 268, 280, 292, 304, 316, 328.

Zerfällt in drei Theile und einem „Anhang Etlicher Geistlicher Liederen, Von einer Stimm, Sammt dem BASSO CONTINUO.“ Enthält 36 Lieder: 30 zweistimmig mit beziffertem Bass und Ritornellen, 6 einstimmig mit beziffertem Bass; ausserdem eine „Fuga à 3. Voc.“ Seite 11, 143, 229, 264, 325 zur Ausfüllung.

Die Zuschrift (wie in der 1. Ausgabe) „Dem Hochwürdigsten Des Heil. Röm. Reichs Fürsten, Herrn, Herrn Emmerich, Bischoffen zu Wienn, u. s. w.“ ist ohne Datum und unterzeichnet: „F. Laurentius, Capuc. indign.“ — Die „Vorrede an den Gönstigen Leser“ ist ohne Unterschrift. Sie besagt: „Dieses Flötlein bestehet in 30. Elegien, eine jede Elegia in 20. Gesätzlein, nicht zwar eigentlich zu singen, weilen sie zu lang seynd, den Liebhabern der Music aber zu Gefallen habe ich einer jeden Elegia ihre eigene Melodey, und auf die Sache dienendes Sinnbild in Kupffer beysetzen wollen“ . . . „Der Verlegern Zusatz“ (zur 4. Auflage) besagt: „Wir haben aber, auf Einrahten einiger Music-Liebhabern, für nutzlich und wohlgethan

zu seyn erachtet, die Melodien, so zu einer Stimm gesetzt, und hiemit nur von einer Person bissher haben können musicirt oder gesungen werden, durch einen berühmten Musicum zu drey Stimmen neben ihren dienlichen Rittornello und Basso Continuo componiren zu lassen"...

Probe der Dichtung, Seite 84 ff.

9.

So bald mir die Vernunfft
Gefangen an zu scheinen,
Beginnt' ich nach der Zunfft
Der Uppigkeit zu geinen.
Der rauche Tugend-Weeg
Auff schmahlen Himmels-Steeg,
Den ich antretten solt',
Mir nicht behagen wolt.

10.

Den Augen hab' ich gleich
Den freyen Flug gelassen,
Und sie ohn alle Scheuh
Geschickt nach allen Gassen,
Wordurch ich dann gantz frech,
Im Sehen, und Gespräch,
Fürwitzig angeschaut,
Was niemand sich getraut.

11.

Das Gegen-Theil-Geschlecht
Gefiehle mir vor allen,
Drumb sucht ich, wo ich möcht',
Demselben zu gefallen,
Ich schmuckte zum Verkauff
Mich auff das prächtigst auff,
Gold, Perlen, Edelgstein
Flocht in den Haaren ein.

12.

Ein Meer-Schneck müsste mir
Die bleiche Wangen färben,
Die schöne Seelen-Zier
Liess' ich im Kaht verderben,
Mir könnt kein teutsche Hand
Recht machen mein Gewandt,
Um Kleider schickt ich biss
Nach Lyon, und Pariss.

13.

Ich gienge geil daher,
Zu Reitzung der Gelüsten,
Als wann ich Venus wär',
Mit halb-entblössten Brüsten:
Viel keusche Augen hab'
Ich lockende Rahab,
Durch mein' schamlose Tracht
Gantz geil und frech gemacht.

14.

Ich führte heimlich kein
Penelopeischs Leben,
Und dannach wolt ich seyn
Lucretia darneben:
Kein Mensch im gantzen Reich
War mir an Hoffart gleich,
Casiope so gar
Mir unvergleichlich war'.

15.

Bey allen Spielen führt'
Ich Uppigste den Reyen,
Ich gieng herein geziert,
Wie Flora in dem Meyen,
Es walte mir das Blut
Im Leib vor Ubermuht:
Dem Spielen, und dem Tantz
War' ich ergeben gantz. (Folgen noch 5 Strophen.)

Ich theile hier als Beispiel einen Gesang aus dem 1. Theile Nr. 5 in der Lesart der 1. und 4. Ausgabe mit:

1. Ausgabe 1682.

4. Ausgabe 1739.

trin - cken, dein blei - cher Zorn dringt wie ein Dorn, mir scharpff vnd tieff zu

Her - tzen, brennt un - ge - heur, gleich wie ein Feur, macht un - er - hör - te

schmer - tzen.

Viol. I.

Ritornell.

Viol. II.

Organo.

II. Mirantische | Wald-Schallmey, | Oder: | Schul wahrer Weisheit, | Welche | Einem Jungen Herrn und sei- | nem Hof-Meister, als Sie auss fremb- | den Ländern heimbkehrend, in einem Wald | irr-geritten, von zweyen Einsidlern | gehalten worden. | Allen so wohl Geist- als Weltlichen nicht | nur sehr nutz-

lich, sondern auch an- | müthig zu lesen. | Verfertigt | Durch Fratrem LAURENTIUM, | von Schnüffis, vorder Oesterreichischen | Provintz Capuciner, und Priester. | Mit Bewilligung dern Obern, und Käyser- | lichen Freyheit nicht nachgedruckt | zu werden. | Costantz, | Gedruckt und verlegt durch David Hautt, Fürstl. Bischöffl. Buchdr. 1688. | [Stadtbibl. Leipzig.]

Octav. — 1 Blatt Titelkupfer, 12 Blatt, Seite 1—398. — Enthält 12 „Wald-Schallmeyen", d. i. rhythmisch wohl gegliederte Melodien mit beziffertem Basse; das Ganze ist in 12 „Schul-Tage der wahren Weisheit" abgetheilt. — In der „Vor-Red" heisst es: „Man möchte sich verwundern, warumb ich meine Büchlein eines den Miranten, das andere, das Mirantische Flötlein, und jetzt das dritte, die Mirantische Wald-Schallmey nenne? Denen beliebe zu wissen, dass ich von Geschlecht ein Martin bin; weilen derohalben mir in Eintrettung der Seraphischen Religion der Tauff-Namen Johannes in Lorenz verändert worden, als hab ich auch dem Geschlechts-Namen Martin Urlaub gegeben, und mit Verwechslung der Buchstaben Mirant darauss gemacht, dises aber wegen wunderlicher Beruffung in disen Ordens-Stand, wie in dem Miranten zu ersehen."

Probe der Dichtung, Seite 285.

1.

Die Wollust führt
Nur zum Verderben,
Von schnöder Lust herrührt,
Dass alle müssen sterben:
Durch ungezäumten Apffel-Biss
Bekam die Unschuld einen Riss,
Wodurch die Gnad entwichen,
Hingegen stracks der Todt
Hinein geschlichen
Sambt aller Noth.

2.

Im Hönig wird
Die Muck gefangen,
Die sinnliche Begird
Macht, dass sie bleibet hangen,

Kan werden los mit keiner Mühe,
Die Wollust kost das Leben sie:
Das Süsse wird zu Gallen
Nach der gepflognen Lust,
Und pflegt zu fallen
Herb auf die Brust.

(Folgen noch 22 Strophen.)

III. Dess | Miranten, | Eines Welt- und hoch-ver- | wirrten Hirtens nach der Ruh- | seeligen | Einsamkeit | Wunderlicher Weeg. | Durch F. LAVRENTIVM von | Schnüffis, Vorder-Oesterrei- | chischer Provintz Capuci- | nern. | Mit Bewilligung der Obern, und Käyserl. | Freyheit nicht nachzudrucken. | Gedruckt und verlegt zu Costantz am | Boden-See, durch David Hautt, | Fürstl. und Academisch. Buchdrucker. | Anno 1690. | [Stadtbibl. Leipzig; Kgl. Bibl. Berlin.]

kl. Octav. — 1 Blatt Titelkupfer, 10 Blatt, Seite 1—306.

Ist gewidmet „Dem Aller-Durchleuchtigsten, Grossmächtigsten Fürsten und Herrn, HERREN JOSEPHO I. Römischen König“ Die Widmung ohne Datum und unterschrieben von „David Hautt, Buchdrucker und Schrifftgiesser in Costantz“. — Die „Kurtze Vorred an den geneigten Leser“ ohne Unterschrift. —

Enthält:

Seite 16: Lied über des Miranten verstockte Hartnäckigkeit.
Seite 131: Hof-urlaub-Lied.
Seite 216: Lied „Ade, verbösste Welt.“
Seite 227: Lied von der Seeligsten Mutter Gottes.
Seite 241: Des Miranten Klag-Lied.
Seite 244: Lied des Philotheus.

Zusammen sechs Lieder, Melodie und bezifferter Bass.

IV. Mirantische | Mayen - Pfeiff. | ODER | Marianische | Lob - Verfassung, | In | Welcher Clorus, ein Hirt, der | Grossmächtigsten Himmels - Königin, | und Mutter GOttes Mariae unver- | gleichliche Schön- Hoch- und Vermö - | genheit anmüthig besingt. | Geist- und Weltlichen, auch Predi - | gern, sehr nutzlich, und annehmlich zu lesen. | Mit schönen Kupffern, und gantz neuen Melodeyen gezihrt. | Durch | F. LAUREN- TIUM von Schnüffis, | vorder Oesterreichischen Provintz | Capucinern, und Predigern. | Mit Röm. Käyserl. Majest. Gnad und Freyheit, | auch Bewilligung deren Oberen. | Dil-

lingen, | Bey Johan Caspar Bencard, Acad. Buchhandlern. | Anno 1692. | [Stadtbibl. Leipzig; Kgl. Bibl. Berlin.]

in kl. Octav. — 7 Blatt, Seite 1—332, 2 Blatt. — Ist in 3 Theile abgetheilt und enthält in ihnen je 10, zusammen 30 „Melodien“ mit nachfolgenden „Elegien“. Die Melodien sind rhythmisch scharf gegliedert und durchgängig mit beziffertem Bass versehen. — Das Buch ist „Der Allerdurchleuchtigsten, Grossmächtigsten Fürstin, Und Frauen, Frauen Eleonorae Magdalenae Theresiae, Gekrönten Römischen Käyserin“ gewidmet und trägt unter der „Epistola dedicatoria“ die Unterschrift: „F. Lorentz, unwürdiger Capuciner“. In der „Vorred“ heisst es betreffs der Melodien: „Die Melodien, welche in denen Elegien sonsten nicht gebräuchlich, denen Musicanten aber zu gefallen beygesetzt worden, müssen, wie auch in meinen dreyen andern Büchlein, ob sie schon meistens in schwartzen, und gehäckleten Noten bestehn, langsam, auch in denen Triplen gesungen werden, welches die nicht freche, sondern anmüthige Materi erfordert.“ — Die Kupfer sind in dem vorgelegenen Exemplare nicht vorhanden. Ein anderes Exemplar, das mir zu Gesicht gekommen, enthält nur vorn beim Titel ein Kupfer. Dasselbe trägt die Unterschrift:

„Alle geschlechter werden mich nennen
Seelig, und meine würde erkhennen.
Luc. j. v. 48.“

Probe des Textes, Seite 187 fg.

Elegia VIII.

Clorus beweisst, dass Maria eine Jungfrau vor der Geburth, in der Geburth, und nach der Geburth verbliben.

Porta haec clausa erit, & non aperietur, & vir non transibit per eam.

Dise Porten wird beschlossen bleiben, und nicht auffgethan werden, und kein Mann soll dardurch gehn. Ezech. 44. v. 2.

1.

Dise Thür wird, unversehret,
Ewig zugeschlossen stehn,
Und nie werden auffgespehret,
Minder da ein Mann durchgehn:
Wer hat jemahl doch gelesen,
Dass dergleichen Thür gewesen,
Die, verspehrt, und ewig zwar,
Niemahl auffgeschlossen war?

2.

Augustinus will andeuten,
Wer gewesst sey dise Thür,
Die auch Gott-geweychten Leuthen
War beschlossen für vnd für:
Dise Thür, die ständs verriglet,
Und mit dem Verbott versiglet,
Sagt er unverblümbt, und frey
Niemand, als Maria, sey.

3.

Die, nachdem sich hat vermählet
Gott der heilig Geist mit jhr,
Gröblich sich ja hett verfehlet,
Wider alle Liebs-Gebühr,
Wann sie, jhm verpflicht dermassen,
Sich mit Joseph eingelassen,
Und dardurch auss dem Braut-Beth
Ihren Gott vertriben hett.

(Folgen noch 17 Strophen.)

V. Mirantische | Maul-Trum̃el | Oder | Wohlbedenckliche Gegen- | Säze böser, und guter | Begirden. | Wie nemlich dise der ewigen Glück- | Seeligkeit, jene aber desz ewigen | Verderbens Haupt- und Grund- | Vrsachen seyen. | Mit schönen Sinnbilderen, | und auf eine neue Art anmü- | thigen Melodeyen geziehrt. | Durch | P. LAURENTIUS | Von Schnüffis | Vorder-Oesterreichischer Provintz Capuciner. | Gedruckt bey Johann Adam Köberle, in der Fürstl. | Bischoffl. Truckerey. | Zu Costantz in Verlag Leonhard Parcus. | Anno 1696. | [Kgl. Bibl. Berlin.]

in kl. 8°. 1 Blatt Titelkupfer, 10 Blatt, Seite 1—336 und 1 Blatt Korrekturen. Ist gewidmet „Der Durchleuchtig-Hoch-Gebornen Frauen, Frauen Mariae Theresiae Verwittibten Gräfin zu Fürstenberg etc. Land-Gräfin in der Bahr" etc. Unterzeichnet vom Autor ohne Datum. In der „Vorrede an den geneigten Leser" nennt er dies sein „fünfftes Tractätlein." Er entwickelt in derselben einen reizenden naiv humoristischen Ton, indem er das Zünglein der Maultrommel mit den bösen und guten Begierden der Menschen vergleicht. Weiter hin erfahren wir auch, dass er nicht selbst der

Komponist der Lieder ist, sondern „Was die Melodeyen betrifft, weilen meine vorgehende jezigen Musicanten nicht belieben wöllen, als hat Herr *P. Romanus* Vötter dess löblichen Ordens dess H. Geists in Memmingen, die liebreiche Verwaltung auff sich genommen, welcher wegen neuer, und Kunstreicher Art meinen Mangel genugsam ersezen, und beste Vergnügung schaffen wird."

Das Buch zerfällt in drei Theile. Jeder Theil enthält 10 Elegien mit ebensoviel Melodien mit Generalbass und 10 Kupferstichen. Die Melodien tragen alle denselben Charakter, wie die bereits mitgetheilte: formelle Abrundung, naiver Ausdruck mit grösster Einfachheit verbunden und dabei eine grosse Innigkeit, die mit der damaligen Zeit im engsten Zusammenhange steht. Obgleich die Liederhefte vom musikalischen Standpunkte aus keine hohe Bedeutung haben, so geben sie uns doch einen Einblick in die damalige Kunstausübung und zeigen uns zugleich den gänzlich veränderten musikalischen Ausdruck, im Hinblick auf das sechszehnte Jahrhundert, der dem siebzehnten Jahrhunderte so ganz eigen ist und einen Bach und Händel hervorgebracht hat. **Alf. Dörffel.**

(Mit einigen Ergänzungen von **Rob. Eitner.**)

EIN SAMMELWERK VON 1528.

In der Fürstl. Wallerstein'schen Bibliothek zu Maihingen, deren Benützung mir durch die Güte des Fürstl. Domänialrathes und Archivars, Herrn Baron von Löffelholz, auf's Freundlichste gestattet wurde, befindet sich ein Werk, das ich noch in keinem Verzeichnisse fand; es führt den Titel:

Contra | punctus seu | figurata musica super | plano cantu missarum | solennium totius anni.

Cum Priuilegio Regio per quinquennium ab Anno Domini 1528. mense Augusto.

Venum dantur Lugduni in edibus Stephani guaynard prope diuam virginem Mariam de Confort.

Das Wort Contra ist eigenthümlich so geschrieben: C mit einem alten trotzigen Gesichte in Profil, (☻)TA.

Dem Titelblatt folgt eine Dedikation des Druckers: „Bernardus Quarnerus Typographus, Bernardo Atovitae Patricio Florentino S. P. D.

Aus dieser Dedikation geht hervor, dass dieses Werk ein Sammelwerk ist. Der Dedikator sagt hier: Mihi vero tantum certe abest,

ut laudi ducam eos labores, quos immensos in libelli hujus collectione, atque adeo impressione exanthlavi, ut eos contra etiam minimos republicae literariae gratia putem, cujus ego causa omnia libenter et aequo animo ferre ac pati non detrectem: immo pro qua laborare, mihi sit dulcedo melitissima, et ut emphaticoteron dicam, voluptas unica. Dicam tamen illud citra ullam laudis venandae sitim: omnes me magistros delegisse, qui a saeculo justo ad haec nostra tempora principem in musicis locum tenuerunt, a quibus ego, tanquam sedula apis, optima quaeque decerpserim, et huic ac aliis in proximum (propitio tamen Deo optimo) cudendis a me libris, perinde atque optimos odorum succos, adplicuerim, et omnibus suis numeris absolutum inveniri etc. Hier stellt der Drucker noch mehrere Werke in Aussicht. Ob er wohl sein Versprechen gehalten, dürfte zu erforschen sein.

Er unterzeichnet diese Dedikation: Lugduni ex Chalcographia nostra nono Calendas Septembres. Anno a Deiparae Virginis partu sesqui millesimo vicesimo octavo.

Dieser Dedikation schliesst sich noch ein in Dialogform gehaltenes Epigramm an:

Guillelmi Coberti item Chalcographi Dialogus. Interlocutores: Guillelmus. Bernardus Atovita.

Guil. Saltare in tenebris totis Bernarde diebus, quaeres?
Bern. Quid istud? Guil. Accipe.
Sic es munificus, patriae que ornator et auctor:
tu totus incubas ei,
Praeterea humanis studiis instructus, eisdem
inquiris ornatum suum.
Bern. Majores Guillelme meos facto aemulor isto
sudore nunquam lanquido.
Guil. Cur facis occulte rem, quae sit digna theatro,
et publicis praeconiis?
Bern. Nolo meos animo turgenti vendere fumos,
mihi tubicem ut sim meus.
Guil. Non te celabis: nam te mea carmina prodent,
et lucem ad altam pertrahent.
Ille es, qui patriam et studia illustrare laboras
et rebus et factis tuis.

Diesem Dialog folgt eine Ansprache an den Leser mit der Aufschrift: Jidem chalcotypi ad lectorem, welche nichts von Bedeutung enthält.

Die Sammlung enthält ausser einigen für sich bestehenden Gesängen die *Introitus*, *Gradualien*, *Offertorien und Communionen* für die wichtigsten kirchlichen Feste. Sie sind alle vierstimmig mit durchgehendem Cantus firmus in ungekürzter Lesart. Dieser ist in quadratischen Noten gedruckt, deren jede, wenn auch longa oder semibrevis für eine brevis im kontrapunktischen Satze zu nehmen ist. Er liegt gewöhnlich im Tenore, unter 56 Stücken 15mal im Basse, ein einzigesmal im Soprane. Die drei übrigen Stimmen begleiten den Cantus firmus kontrapunktisch, dem immer die Intonation zugewiesen ist.

Die in dem Codex enthaltenen Kompositionen sind folgende:

Asperges.

In nativitate Domini.	Introitus,	Graduale	Offertorium	Communio.
In festo sancti Stephani	„	„	„	„
„ „ Joannis Ev.	„	„	„	„
„ Epiphaniae	„	„	„	„
„ Purificationis B. M. V.		„	„	„
„ Resurrectionis Domini		„	„	„
„ Ascensionis Domini		„	„	„
In die Pentecostes	„	„	„	„
In festo Trinitatis	„	„	„	„
„ Corporis Christi	„	„	„	„
In nativitate scti Joannis Bapt.		„	„	„
In festo Assumptionis B M V.		„	„	„
„ Omnium sanctorum		„	„	„

Vidi aquam.

Antiphona ad B. M. V.: „Salve virgo singularis," (ad aequales) bezeichnet mit F. de Layolle.

Pia ad Deum precatio: „Media vita", ebenso.

Canon: „Tres in unum", mit dem Texte „Ave Maria", bezeichnet mit Laiole.

Der Codex ist gross Folio, schön gedruckt und enthält 80 Blätter.

Die Kompositionen rühren wahrscheinlich von niederländischen Tonsetzern her. Nur zweimal ist der Komponist F. de Layolle genannt (siehe den Index), ihm jedoch auch die anderen Sätze zuzuschreiben, wäre eine kühne Behauptung. Jedenfalls müssen aber die Tonsätze von hervorragenden Meistern geschrieben sein, da sie nicht allein eine kunstgeübte Hand verrathen, sondern für die damalige Zeit sehr wohlklingend sind.

Raym. Schlecht.

In der Altpreussischen Monatsschrift, Bd. VII. Heft 1, befindet sich ein interessanter Aufsatz von O. Ungewitter über zwei geistliche Melodienbücher aus dem achtzehnten Jahrhunderte, die handschriftlich demselben vorgelegen haben; das eine ist von Kirchhoff (1753), das andere von Chr. G. Rascher (1751). Beide Bücher befinden sich auf der kgl. Bibliothek in Königsberg in Pr.

Den Herrn Verleger des Werkes „Beiträge zur Geschichte der Musik" vom verstorbenen Dr. F. J. Fröhlich (Würzburg 1868, Stahel) erlauben wir uns darauf aufmerksam zu machen, dass das genannte Werk ohne die Musikbeilagen fast werthlos ist, da der Verfasser auf dieselben seine Auseinandersetzungen fast ausschliesslich gründet. Im Interesse des Verstorbenen und des Herrn Verlegers selbst ist die baldigste Herausgabe derselben sehr wünschenswerth.

In meiner Ausgabe der Flores musice omnis cantus Gregoriani von Hugo (Spechzhart) von Reutlingen, die ich auf fremden Zuspruch troz „mancher aus der Unzulänglichkeit meiner Person genommenen Bedenken" lediglich als Dilettant zur „Erfüllung einer patriotischen Pflicht" gegen einen alten Landsmann unternommen und im Gefühle der „Mangelhaftigkeit" meiner Leistung dem „literarischen Vereine in Stuttgart" zur Publication für seine Mitglieder und zwar unentgeldlich überlassen, nicht auf den allgemeinen Büchermarkt gegeben habe, finden sich, wie es bei meiner vorgängigen Unbekanntschaft mit dem Lesen alter Drucke, der Neuheit der mir nach meinem Amte und Bildungsgange bis dahin fremden Materie und meiner literarischen Isolirtheit für solche Dinge nicht anders sein konnte, Unrichtigkeiten, auf die mich der Herr G. Rath und q. Seminar-Inspector R. Schlecht in Eichstädt aufmerksam gemacht hat. Seine dankenswerthen Belehrungen sezen mich in Stand zu folgenden Verbesserungen oder Berichtigungen. Ich bitte zu lesen:

S. 13 Z. 12 v. u.: ihr emsige Pfäfflein und junge Scholaren.
Z. 11 v. u.: wer am confusen usu nicht findet Gefallen.
S. 15 Z. 12 v. o.: nach Christus) musikalischen Sang in mancherlei Gestalt.
S. 16 Z. 15 v. o.: Perlecto enim Donato . . .
Z. 5 v. u.: Ist Donats Grammatik und das Psalmbuch gelesen, so lernen...
S. 21 Z. 9 v. o.: quod, quandocunque spiritus . . .
S. 23 Z. 12 13 v. o.: cum illo fuit semper et est ante aevum.
S. 24 Z. 11 v. o.: manum tantum. Auf derselben Seite in der Anmerkung lautet die richtige Uebersetzung der auf Tafel I. zu berichtigenden Inschrift der Guidonischen Hand: „in naturali b molli b quoque duro" —: Auf- und Absteigen der sechs Töne (a, c, d, e, f, g) des natürlichen Sang, im B moll, wie auch im B dur. vgl. Tab. II. zu S. 55.
S. 35 Z. 6 v. o.: cum prae omnibus sunt eadem, gravitate tamen et acumine differentes.

S. 39 Z. 20 v. o.: so wird jeder Gesang auch nach den genannten Schlüsseln hin und her gedreht und probirt, ehe man ihn in seiner Art erkennt und kennen lernt.

S. 93 Z. 6 v. u.: welche dem Venite des siebenten Tones Psalm 94 (95) zugeschrieben werden.

S. 99 Z. 7 v. o.: cum nomen proprium sortiri non queat unum. Haec ratio nulla . . .

Z. 12 v. u.: namen zu finden. Doch dieses ist kein Grund, auch liegt keine päbstliche Bulle vor.

S. 101 Z. 14 v. o.: Vers 411—13:
Cunctos datque modos veteresque modernos
„Ora voce pia pro nobis virgo Maria,“
Tritonum exclusus si sit, quem raro dat usus.

Z. 6 v. u.: gibt dir der Sang der 3mal 3 Töne (Terterni), den singen die Neuern. Denn das Lied: „Bitte mit heiliger Stimme für uns, o Jungfrau Maria,“ umfasst die sämmtlichen Töne, die alten und neuen; nur der Dreiton fehlet darin, der selten gebraucht wird.

S. 114 Z. 13 v. o.: Quando vero finitur . . .

Z. 6 v. u.: Wenn er aber in a (also der Quinte über dem Grundton d) schliesst, gilt dasselbe von seinem Auf- oder Absteigen unter seinen (Affinal-) Ton, also von a nach g.

In der Notenabtheilung ist S. 1 zu sezen: Bone doctor, date nobis licentiam; und S. 13 bei No. 3 das vorgezeichnete ♭ zu streichen.

Reutlingen. C. Beck.

Der Unterfertigte beabsichtigt eine neue kritische Ausgabe der Flores musicae des Hugo von Reutlingen zu veranstalten, und besonders die Frage möglichst gründlich zu erörtern: „Wer ist der Verfasser der Glosse.“ Dazu ist unentbehrlich eine ziemlich ausgedehnte Kenntniss der noch existirenden Drucke und Manuscripte. Im Interesse der Musikgeschichtsforschung stellt er daher das freundliche Ansuchen, ihm unmittelbar oder durch die Redaktion dieser Hefte Mittheilung zu machen:

1. über die vorhandenen Drucke und zwar:
   a. deren Titel mit diplomatischer Genauigkeit,
   b. die Ueberschrift des Index,
   c. die Holzschnitte und deren Einreihung in den Text,
   d. die Anordnung der Verse, ob sie gesondert oder in Continuo gedruckt sind,
   e. eine genaue Beschreibung des Blattes M4 und K8, mit welchen Worten sie beginnen und schliessen,
   f. die Zahl der Blätter (des vollständigen Exemplars),
   g. die am Ende angefügten typographischen Notizen über Ort, Zeit etc. des Druckes.

2. über die Manuscripte bitte ich zu bemerken
   a. ob sie nach der Schrift oder anderen Merkmalen vor oder nach dem Jahre der Drucklegung 1488 gefertigt worden sind,
   b. ob in keinem eine Notiz über die Autorschaft der Glosse enthalten ist, oder über diese aus anderen Quellen etwas verlautet.

Eichstädt, den 27. April 1870. **Raymund Schlecht,**
k. g. Rath und q. Seminar-Inspektor.

Quittung über eingegangene Beiträge für das Jahr 1870. 2 Thaler erhalten von den Herren von Asantschewsky, A. Asher & Co., M. Bahn, Prof. Bellermann, O. Dressler 4 Thaler, M. Fürstenau 4 Thaler, J. Ev. Habert, Musikd. Kade, Em. Krause, L. Liepmannssohn 9 Thlr. 6 Sgr. 10 Pf., Kammerherr von Oertzen, Dr. K. Zangemeister. — Ks. Kg. Konservatorium d. M. in St. Petersburg, Praefekt Forster, Prof. Kiel, Schröder, Assessor Wilke.

Berichtigung: Die Quittung für H. Seminardir. Schmidt in Nr. III. gilt für das Jahr 1869 und nicht für 1870.

Als Mitglieder sind eingetreten Herr Dr. Karl Zangemeister in Gotha und Herr Chordirektor Dressler in Weingarten (Württemberg).

Berlin, den 1. Mai 1870.

Eingelaufene Geschenke für die Bibliothek von Herrn Freiherrn von Mettingh:

Dalberg, F. H. von, Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie. Erfurt 1800. 8°. 52 S. u. 2 Taf.

Reichardt, Joh. Friedr. Ariadne auf Naxos, eine Cantate. Partitur. Leipz. 1780. Querfol. 110 S.

Von Herrn k. g. Rath und q. Seminar-Inspektor Raym. Schlecht:

Auswahl deutscher Kirchengesänge alter und neuer Zeit, gesamm. von R. Schlecht. Nördlingen 1848—1854. 4 Hefte in 8°.

Die Statuten der Gesellschaft für Musikforschung sind gratis durch jede Buchhandlung von der Trautwein'schen Buch- & Musikhandlung zu beziehen, und werden die Herrn Mitglieder zur gefälligen Verbreitung derselben aufgefordert.

Bekanntmachung.

Briefe, Geldscheine, Packete etc., welche durch die Post an die Redaktion gesendet werden, müssen nach dem Gesetze vom 20. September 1862 auch den Namen des Redakteurs tragen. Adressen, welche nur die Bezeichnung „An die Redaktion der Monatshefte für Musikgeschichte" haben, werden als unbestellbar von einer Kgl. Postbehörde dem Absender, wenn er zu ermitteln ist, wieder zurückgesendet. Die Red.

Hierzu 1 Bogen Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 7.

ZUR ORIENTIRUNG UND ANREGUNG.

An der Spitze dieser Zeitschrift sollte ein Januskopf prangen, damit die leitenden und mitarbeitenden Kräfte stets daran erinnert würden, dass sie nicht allein hinter sich, sondern auch vor sich blicken müssen. Denn zweierlei will der Geschichtsforscher erreichen: Das einstmals Grosse und Herrliche aus Staub und Vergessenheit hervorziehen, und die Leistungen der Gegenwart mit denen der Vergangenheit in logische Verbindung bringen. Beides soll den Blick erweitern und die Weiterentwickelung der Kunst und der Ausübenden beeinflussen. So nach zwei Seiten hin wirkend: hier forschend, dort belehrend, das ist die Stellung, die der Historiker zur Gegenwart einnehmen soll.

Die Musikgeschichte ist die jüngste der historischen Wissenschaften, und ihr Wirkungskreis ist verhältnissmässig noch immer so eng gezogen, dass sich ein Einfluss von ihr auf die Gegenwart noch wenig oder gar nicht bemerken lässt. Theils ist sie selbst mit dem Erforschen des einstmals Geschehenen noch so beschäftigt und ihr Blick durch lange Strecken dichten Nebellandes beengt, dass sie vollauf mit sich selbst zu thun hat, theils und hauptsächlich ist aber unsere musikalische Kunst der Aufbesserung durch frühere Leistungen bisher noch so wenigbe dürftig gewesen, — da sie sich immer noch in stetem Entwickelungsprocesse befunden hat und gerade in dem letzt vergangenen Jahrhunderte sich zu einer mächtigen Entfaltung emporgeschwungen hat, — dass sie sich in dem Falle noch gar nicht befunden hat suchend und verlangend auf vergangene Zeiten zurück zu blicken,

Alle anderen Künste, wie die Dichtkunst, Bildhauerei und Baukunst haben den Verjüngungsprocess durch ein Zurückgehen auf alte Zeiten und durch das Studium alter Meisterwerke bereits an sich erfahren, und es lässt sich thatsächlich nachweisen, wie die Geschichtsforschung restaurirend auf dieselben eingewirkt hat. Krank und elend lagen sie darnieder und allein durch die Meisterwerke eines Homer's, Sophokles', Aeschylos', Dante's, Shakespeare's, oder die bildenden Künste an den altgriechischen Meisterwerken, gelangten sie zu neuer Kraft und wie verjüngt schwangen sie sich zu neuen Bahnen empor. Wie wäre dies aber möglich gewesen, wenn nicht Jahrhunderte lang die Geschichtsforschung emsig geschäftig das Material hervorgesucht und für künftige Zeiten präparirt hätte, wenn sie nicht durch Vergleichung und Kritik die Sinne geschärft und zur Erkenntniss des Schönen herangebildet hätte. Die Namen Winckelmann und Lessing werden unzertrennlich mit der geistigen Neubelebung der Künste bleiben und ihnen fällt ein grosser Theil der Verdienste zu, die sich an die Koryphäen der modernen Künste knüpfen.

Was kümmert es uns daher, wenn das Publikum auf die geschichtlichen Bestrebungen in der Musik negirend blickt, wenn die Musiker sich verächtlich von einem „antiquirten Studium" abwenden und ihr Interesse allein der Gegenwart zuwenden. Beide Theile haben ihre volle Berechtigung, denn noch bedarf die Musik die Hilfe der Geschichtsforscher nicht, noch steht sie im Zenith ihrer Kraft und ist im scheinbaren Steigen begriffen. Doch die Zeit wird kommen, später oder früher, und Männer wie Richard Wagner werden sie beschleunigen, wo die erregten und bis zur äussersten Grenze angespannten Nerven erschlaffen und die Musik mit greisem Haupte einherschleichen wird; dann soll uns ein Winckelmann und Lessing erstehen und die erschlafften Kräfte an den Werken alter Meister neu beleben. Diesem sicher eintretenden Zeitpunkte sind wir berufen vorzuarbeiten, indem wir das Material ansammeln und ordnen, kritisch beleuchten und den Entwickelungsgang der musikalischen Kunst in allen Phasen und Perioden klar darzulegen vermögen.

Die musikalische Geschichtsforschung hat das Unglück gehabt stets (mit wenigen Ausnahmen) den sogenannten Liebhabern oder Dilettanten in die Hände zu fallen und daher kommt es, dass sie im Besitze von vielen geistreichen Essays ist und grossen Mangel an streng wissenschaftlichen und logisch fortschreitenden Arbeiten leidet.

Die Glanzperioden der Tonkunst sind daher durchweg mit einer ausschliesslichen Vorliebe von den Schriftstellern behandelt worden, so dass es fast den Anschein hat, als wenn Männer wie Palestrina und Lassus, Bach und Händel, Haydn und Mozart wie Oasen in einer Wüste hervorragen. Die vermittelnden Kräfte und Uebergangsperioden, die gerade von so grosser Bedeutung sind und den Koryphäen zur Folie dienen, liegen mehr oder minder in dunkele Vergessenheit gehüllt. Man geht von dem ganz falschen Grundsatze aus, dass die Leistungen dieser vermittelnden Elemente des Studiums nicht werth sind, da sie nicht das Höchste erreicht haben; man übersieht dabei aber völlig, dass man sich dadurch der logischen Entwickelung beraubt und den Koryphäen Verdienste zuertheilt, die ihnen nicht zukommen und selbstverständlich eine ganz falsche und unnatürliche Meinung über die Meister verbreitet.

Unsere vornehmste Aufgabe muss daher sein, das Material möglichst vollständig durch biographische und bibliographische Arbeiten, historische Untersuchungen über kleinere Kunstperioden, Detailforschungen über musikalische Leistungen in Städten, Schulen und Klöstern zu sammeln, und durch Herausgabe alter Musikwerke die alte Kunst praktisch zu vergegenwärtigen. Bei letzterem ist es eine wesentliche Bedingung periodisch zu verfahren. Nicht das erste beste alte Werk soll unser Interesse so fesseln, dass wir durch dessen Veröffentlichung der Geschichtsforschung einen Dienst zu leisten glauben, sondern nach einer möglichst umfassenden Kenntniss einer kleinen Periode, aus ihr das Beste wählen und mit einem literarischen Resumé veröffentlichen. Mögen die Dilettanten immerhin fortfahren das Publikum in Tagesblättern durch geistreiche geschichtliche Essays zu amüsiren; ihr Wirken kann der wissenschaftlichen Seite nur nützen, indem sie das Publikum neugierig machen und dieser oder jener dadurch verleitet wird, der Musikgeschichte ein grösseres Interesse zuzuwenden. Bedenklicher sieht es um die Interessen der Musikgeschichtsforschung aus, wenn wir den geringen Unternehmungsgeist der Verleger in Betracht ziehen, und hiermit den Lohn in Berechnung bringen, der dem Historiker nach langer mühevoller Arbeit wartet, der im günstigsten Falle darin besteht, dass er sein Werk gedruckt sieht. Die Jahre 1868 und 1869 zeigen in den Verlagskatalogen eine trostlose Oede im Fache der Musikgeschichte. Der Grund dieser Erscheinung liegt auf der Hand. Werfen wir einen praktischen Blick in das Treiben,

Verwandte und Freunde des Verfassers kaufen das Buch nicht, weil sie bestimmt darauf rechnen, dass sie ein Exemplar geschenkt erhalten; den Freund durch Abnahme von einigen Exemplaren zu unterstützen ist in Deutschland etwas Unerhörtes, und was der Staat dafür thut ist zu gering. Der Verleger ist genöthigt, um das Buch bekannt zu machen, es an die Redaktionen von Zeitungen einzusenden; da aber in Deutschland jedes Tagesblatt die Interessen von Kunst und Wissenschaft vertritt, oder sich berufen fühlt sie zu vertreten, und das Publikum daher an Fachzeitungen gar nicht gewöhnt ist, so bedarf es eines bedeutenden Geldaufwandes von Seiten des Verlegers, um nur die wichtigsten Blätter zu berücksichtigen, in denen es dann nach Kräften von jedem Unberufenen sozusagen kritisirt wird. Die Recensions-Exemplare wandern dann bekanntlich sogleich zum Antiquar, der sie für ein Billiges dem Publikum darbietet. Kommt nun der Monat der buchhändlerischen Krebse, so sieht der Verleger mit Schrecken ein Exemplar nach dem anderen beschmutzt und verlesen in sein Lager zurückkehren. Kein Wunder, wenn er es abschwört noch je ein musikalisch-geschichtliches Werk zu verlegen. Doch warum steht das Publikum der Sache so fern, warum kauft es Reissmann, Brendel, Nohl, warum ist dies in anderen Wissenschaften etwas ganz Unerhörtes? Warum ist hier der Umsatz so stark, dass es einer Buchhandlung genügt, nur ein Fach zu kultiviren? Hier müssen wir bei uns selbst anklopfen, denn das Publikum ist eine weiche leicht bildsame Masse, das sich gern und willig belehren lässt, wenn es ihm nur in der richtigen Weise geboten wird. Ich greife aus meiner Bibliothek ein Sammelwerk alter Meisterwerke heraus. Grosse Pfundnoten starren mir dort entgegen, Autornamen, die in keinem Lexikon zu finden sind, nach einem erklärenden und belehrenden Texte suche ich vergeblich; ich schlage erst viele Bücher nach, ehe ich mich orientire, und schreibe mir das Nöthige an den Rand. Kann man so ein Werk eine wissenschaftliche Ausgabe alter Werke nennen, die belehrend und anregend wirken soll? Das Publikum schlägt so ein Buch nur einmal auf, um es nie mehr anzurühren, denn es sind Hieroglyphen für dasselbe. In jeder anderen Wissenschaft wäre eine Veröffentlichung von Abbildungen ohne begleitenden Text ein lächerliches Unternehmen. In der musikalischen Geschichtsforschung ist es aber etwas ganz Gebräuchliches; ja man geht in der Naivetät so weit, Altes und Neues in einen Band zusammen zu stecken und glaubt damit etwas ganz

besonderes Pfiffiges unternommen zu haben, da ein Jeder nach seinem Geschmacke sich daraus nach Belieben wählen kann. Ich greife weiter; da sehe ich drei Bände Musikgeschichte stehen, der erste trägt das Jahr 1862, der andere 1864, der dritte 1868 und wie viel Bände und wann sie folgen werden, weiss der Verfasser selbst nicht, denn er reist in der Welt herum und macht Specialforschungen zu einer allgemeinen Geschichte der Musik. Auch ein biographisches Werk blickt mich dort so traurig an, denn der erste Band ist schon alt und grau geworden, während der dritte in seiner ersten Hälfte noch ungebunden auf seine andere fehlende Hälfte hofft. Ich schlage die Jahreszahlen nach und lese 1858, 1860, 1867 erste Hälfte! Wer soll sich für solche Werke interessiren, das Publikum, der Verleger oder der Fachmann? Doch die Deutschen sind gesegnet mit solchen Fragmenten: Dr. Fröhlich's Beiträge zur Geschichte der Musik sind „auf musikalische Documente gegründet", der Text ist schon 1868 erschienen und die Documente fehlen noch. Dom. Mettenleiter's Musikgeschichte der Stadt Regensburg und der Oberpfalz, ein Durcheinander von allerlei Nachrichten, erschienen ohne Index, den er im zweiten Buche versprach nachzuliefern. Der Tod raffte ihn hinweg und die Bücher sind ohne Index fast unbrauchbar.

Hier sei noch einer andern Frage gedacht, über die schon viel gestritten worden ist: Sollen die alten Werke in ihren Originalschlüsseln, oder in den modernen, heut gebräuchlichen dargestellt werden? und sollen Instrumentalwerke in ihrer Originalpartitur, welche Instrumente aufweist, die man nur noch dem Namen nach kennt, oder in moderner Bearbeitung veröffentlicht werden. Die Frage ist so einfach zu lösen. Doch sehen wir erst einmal zu, wie andere Wissenschaften in ähnlichen Fällen verfahren. Der Philologe ist gar nicht in Zweifel, in welcher Form er z. B. ein altdeutsches Werk herausgeben soll: er löst die Abkürzungen auf und interpunktirt nach den allgemein anerkannten Regeln und ein begleitender Text giebt dem Leser Aufschluss über dieses und jenes. Nimmermehr ist es aber Gebrauch das alte Werk in seiner Urgestalt neu herauszugeben, da man sich ganz einfach sagt, dass dann der Zweck des modernen Abdruckes völlig verloren geht. Die Musiker sagen gerade umgekehrt: Bei Leibe nicht eine Note, nicht ein Versetzungszeichen, keinen Schlüssel, kein Instrument ändern, und wenn der Text bei Gesängen auch noch so falsch im Originale untergelegt ist, denselben

ganz genau kopiren! Der musikalische Herausgeber giebt sich daher nicht die geringste Mühe das alte Werk dem Publikum zugänglich zu machen, sondern besteht hartnäckig auf der Idee, dasselbe unversehrt abzudrucken und stützt sich dabei auf den ganz eigenthümlichen Satz, der Unwissenheit der Dilettanten in keiner Weise entgegen zu kommen.

Solche Verkehrtheiten, so unglaublich sie sind, bilden den Kernpunkt, wesshalb das Publikum so wenig Notiz von der musikalischen Wissenschaft nimmt, und es erheischt unser eigenstes und nächstes Interesse diesem ungebildeten Gebahren mit ganzer Energie entgegen zu treten.

Zwei Wege sind es, die allein zum Ziele führen. Der eine betrifft Veröffentlichungen, die nur allein antiquarisches Interesse haben, und hier ist der Herausgeber in keiner Weise gehindert, seinen antiquarischen Liebhabereien zu huldigen, der andere betrifft Ausgaben, die allgemeines Interesse haben und dazu dienen sollen, das Publikum mit den Werken bekannt zu machen und besonders sich zu Aufführungen eignen. In diesem Falle ist es Gebot, die Ausgaben ganz in der modernen Schreibweise zu behandeln, so dass sie ohne Veränderung und Umarbeitung von jedem auch nicht wissenschaftlich gebildeten Dirigenten aufgeführt werden können. Das wissenschaftliche Interesse kann und muss dabei in jeder Weise gewahrt bleiben, indem die ursprüngliche Gestalt durch Anmerkungen oder doppelten Druck wiederhergestellt wird und so einen doppelten Werth erhält, den des praktischen Nutzens und den der Bereicherung des historischen Faches.

Mögen die aus der Erfahrung gegriffenen Ansichten auf fruchtbaren Boden fallen und uns vereinigen mit Hingebung und Aufopferung dem grossen Ziele zuzustreben. Nur in dem Sinne sind sie niedergeschrieben. **A.**

CONTRAPUNCTUS
1528.

Venum datur Lugduni in edibus Stephani Guaynard prope divam virginem Mariam de Confort.

[Einige Mittheilungen über das im vorigen Hefte Seite 107 beschriebene Sammelwerk von Otto Kade.]

Durch die Vermittelung der Redaktion erhielt ich die von Herrn k. g. Rath Raym. Schlecht angefertigte Partitur des Sammelbandes zur Ansicht, um mög-

licher Weise die unbekannten Autoren der Tonsätze zu ermitteln. Wenn ich mich auch ausser Stande fühle, in dieser Hinsicht irgend welche Auskunft ertheilen zu können, so fesselte mich der Inhalt desselben doch dermassen, dass ich zur Kenntniss dieses seltenen Werkes in folgenden Bemerkungen einen kleinen Beitrag liefern möchte.

Unter der Stadt Lugduni kann hier nur Lyon gemeint sein; Lugdunum Batavorum — also Leyden — würde hier nicht passen. Zudem ist die Kirche Maria de Confort, Notredame in Lyon, in deren Nähe später (d. h. von 1532—1542) die Druckerei von Jacques Moderne (oder auch Modernus de Pinguento) lag, der selbst Chordirektor an dieser Kirche war. Höchst wahrscheinlich ist unter aedibus Stephani Guaynard dieses Haus gemeint. Aus dieser Druckerei gingen unter anderen das berühmte *Liber decem Missarum*, 1540 hervor, in dessen Zueignung ausgesagt wird, dass der Tonsetzer D. Franciscus de Layolle sich der Durchsicht und Verbesserung dieser Sammlung mit Fleiss unterzogen habe. Ein ähnliches Verhältniss scheint auch hier bei obigem Werke vorgelegen zu haben, da sich zwei Nummern am Schlusse des Werkes von der Hand dieses Tonsetzers darin befinden. Doch davon später. —

Der florentinische Patricier Bernardus Altovita, nicht Atovita, wie er auch in der Dedikation genannt wird, ist wahrscheinlich, nach Adlung's Fortsetzung des Jöcher'schen Gelehrten-Lexicon, ein italienischer Dichter aus Florenz. Dort liest man zwar, dass er um 1420 lebte, doch wäre noch zu untersuchen ob dies nicht auf einem Irrthume beruhe. Dass es aber eher Altovita, als Atovita heissen muss, möchte ich aus folgender kleinen Anspielung annehmen: et lucem ad altam pertrahent.

Der Typograph: Bernardus Quarnerus, sowie Guillelmus Cobertus, Calcographus, sind mir gänzlich unbekannt. Schmidt (Ottavio Petrucci) nennt und kennt beide Namen nicht.*) — Der Dialog zwischen Guillelmus Cobertus und Bernardus Altovita ist in Hexameterform mit angehängtem Dimeter, d. h. Doppeljambenfuss geschrieben, einer ganz unklassischen, nur in der späteren Latinität vorkommenden Form. Aber er enthält eine Stelle, die ich als meinen Wahlspruch annehmen möchte. Guillelmus fragt nämlich: *Warum thust du eine dem öffentlichen Leben und der Ausbreitung so werthe Sache so verborgen und heimlich?* Worauf Bernhardus ant-

*) Ambros B. III. S. 144 erwähnt einen „Wilhelm Guarnerius musicus optimus“ als Zeitgenossen von Gafur, 1478 in Neapel; Gafur rechnet ihn unter die „*jocundissimos compositores*“. Ob unser Bernardus vielleicht ein Sohn des obigen ist?

wortet: *Ich mag meine Verdienste nicht mit eitlem prahlerischem Sinne selbst anpreisen! dass ich etwa mein eigner Trompeter* (Lobredner) *würde!* —
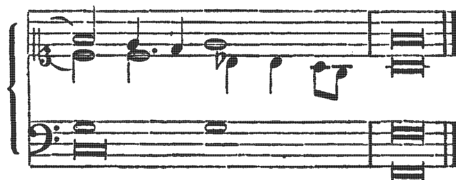
Aus der Dedikation geht hervor, dass der Typograph Bernardus Quarnerus die Tonsätze mit grosser Mühe selbst gesammelt und dabei „alle Meister ausgewählt habe, die seit frühester Zeit bis auf unsre Zeit (scilicet 1528) eine angesehene Stelle in der Tonkunst eigenommen hätten, aus denen er, wie eine fleissige Biene, das Beste ausgelesen und es diesem einverleibt habe, sowie noch andern mit Gott herauszugebenden Büchern einverleiben werde.“ Eine andere Stelle in der Zueignung des Chalcotypen an den Leser bestätigt dies nicht nur, sondern fügt auch noch hinzu, dass die Absicht vorliege, nach diesem ersten Theile auch noch einen zweiten folgen zu lassen. Daselbst heisst es nämlich ziemlich am Schlusse: „Wir haben daher Sorge getragen, dass wir diesen ersten Theil denen überliefert haben, die denselben für den alltäglichen Gebrauch nöthig hätten, indem wir von dort fortschreiten wollen zu denjenigen Stücken, aus denen die besten Meister ihr Beispiel daran nehmen können, und Aufgaben darnach lösen können! —“ Ob ein solcher versprochener Theil in der That erfolgt ist, muss dahingestellt bleiben. Vielleicht lässt ein gütiges Geschick auch diesen zweiten Theil einmal irgendwo auffindig machen!

Das ganze Werk ergiebt sich demnach als eine Sammlung nicht eines Komponisten, sondern mehrerer Komponisten, wie auch die Verschiedenheit des Stiles der darin enthaltenen Sätze darauf deutet. Es enthält vollständige Officien, auf alle hohen Feste des ganzen Kirchenjahres, wie die Messe der katholischen Kirche dieselben vorschrieb. Durchweg ist dasselbe auf den Cantus firmus gegründet, der mehrentheils im Tenor, doch mitunter auch im Basse und einmal im Sopran erscheint. Derselbe ist dem römischen Missale entnommen, und stimmt in einzelnen Stücken fast Note für Note mit dem noch heut zu Tage in der katholischen Kirche verwendeten Cantus firmus überein. Die Satzweise ist diejenige, welche fast durchgängig in der Vor-Palestrinazeit erscheint, so dass der Cantus firmus als fester nur in einer Stimme lyrisch aufgeführter Melodienkörper dem Tonsatze einverleibt ist, um welchen die übrigen Stimmen in freier Kontrapunktik sich herumgruppiren, ohne an der Motivverwerthung lebendigen Antheil zu nehmen. Wohl zu unterscheiden von jener zweiten Periode der älteren Tonsetzer, in welcher die einzelnen Stimmen an der thematischen und kontrapunktischen Verwebung des Cantus firmus gleich viel Antheil nehmen, wie die

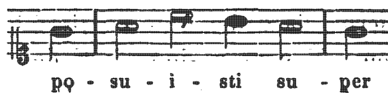
Melodie führende Stimme selbst, was als ein charakteristisches Kennzeichen des klassischen Tonsatzes in seiner höchsten Vollendung bezeichnet werden muss. Nur die Anfänge eines jeden Satzes lassen einigermassen die Anlehnung an den Cantus firmus erkennen. Nichtsdestoweniger sind die Tonsätze selbst sehr tüchtig gearbeitet, und es ist sehr zu bedauern, dass die Autoren derselben nicht genannt sind. Nur die letzten 2 Nummern sind mit F. de Layolle bezeichnet, den Ambros in seiner Geschichte der Musik, B. III. S. 271 nennt und daselbst eine nähere Charakteristik von ihm giebt. Es geht daraus zunächst hervor, dass die übrigen Nummern nicht von ihm sind, und dass dieser Tonsetzer analog dem oben schon erwähnten Messenbuche, dem er ebenfalls als Anhang drei eigene bedeutende Motetten zufügte — auch diese Sammlung redigirt habe. Wer die Verfasser der anderen Nummern sind ist schwer zu bestimmen; doch kommt Layolle mit folgenden Zeitgenossen: *Josquin*, *Brumel*, *Isaac*, *Petrus de la Rue*, *Lemblin*, *Senfl*, *Ben. Ducit*, *Claudin*, *Lerithier*, *Loyset*, *Gombert*, *Jachet*, *Lupus*, *Paminger*, *Arnold de Bruck*, *Mouton*, *Willaert*, *Manchicourt*, *Jacotin* und einigen anderen weniger bekannten Tonsetzern vielfältig vor. Es liegt also die Vermuthung nahe, dass auch diese vorliegenden Tonsätze von niederländischen oder französischen Tonsetzern herrühren, weniger aber von deutschen Tonmeistern verfasst sind. Dass von diesen Nummern die beiden Officien *Resurrectionis* und *Ascensionis* von ein und demselben Autor herrühren, möchte ich fast mit Gewissheit aus dem Grunde annehmen, weil beiden der eine Satz zu dem Alleluja gemeinsam ist; man kann doch nicht vermuthen, dass zwei verschiedene Tonsetzer auf ein und denselben Tonsatz verfallen können, wenn man den Gedanken an eine Entlehnung oder an ein Plagiat nicht aufkommen lassen will.

Als Eigenthümlichkeiten des Tonsatzes sind mir insbesondere aufgefallen:

1. Seite 43, System I, (nach der vorliegenden handschriftlichen Partitur des geh. Raths R. Schlecht) die Koloratur der Septime auf dem Dominantdreiklange im Tenor I, die mir bei keinem Tonsetzer dieser Zeit bisjetzt vorgekommen ist.



2. Im Introitus zu dem Osterofficium kehrt eine dem gregorianischen Gesange entnommene kurze Stelle häufig wieder, die G. Fr. Händel sehr werthvoll in einem seiner Oratorien auf die Worte benutzt, „Erhaben über Zeit und Ewigkeit“, nur in Dur, anstatt wie hier in Moll:



3. Offertorium, Seite 76, ist für hohe Stimmen gesetzt, ein Beweis, dass zu allen Zeiten die Kompositionen *ad aequales voces* richtig erkannt und verwerthet wurden, wie die beiden Sätze von F. de Layolle, *Salve Virgo singularis,* und *Media vita in morte sumus* für drei Tenor- und eine Bassstimme beweisen.

Diejenigen Sätze, welche mich am meisten befriedigt haben — ob sie darum die besten zu nennen sind, lasse ich dahingestellt — sind ungefähr folgende:

Asperges me, Seite 1. — *Diffusa est gratia,* Seite 44—46, mit schöner Bassführung. — *Osterofficium,* Seite 48—56, ein Graduale (Seite 50), wieder ähnliche Behandlungsweise des Basses, mit ausserordentlich kühnen Gängen. — *Communio: Factus est repente,* Seite 70. — *Offertorium,* für hohe Stimmen, Seite 76 und die beiden letzten Sätze von Layolle für Männerstimmen.

Möchte sich bald die Gelegenheit finden, wenigstens einzelne Sätze durch eine neue Ausgabe bekannt zu machen, da sie zu dem Besten gehören, was die damalige Zeit geschaffen hat.

EIN BEITRAG ZUR ÄLTESTEN KLAVIER-LITERATUR.

In der k. Bibliothek zu Eichstätt befindet sich Lit. H N. 21 ein wenig gekannter Druck von Pierre Attaingnant in Paris. Diese Sammlung ist in gepresstes Leder mit dergleichen Goldschnitt gebunden. Das Format beträgt in der Länge 157mm und in der Höhe 100mm. Die Schrift ist die gothische; die Noten sind weiss und rautenförmig und zwar die Semibrevis = ◇, die Minima = 𝅗𝅥, unsere Achtelnote und Sechszehntelnote, mit weissem Kopfe, ist gleich einer heutigen ♩, respektive ♪ Note, und die kleineren Noten, wie 16tel und 32stel Noten sind den unsrigen ausser dem eckigen Kopfe völlig gleich. Die Harmonie ist auf ein System von 2 Notenzeilen zu je 5 Linien zusammengezogen, deren je 4 auf einer Seite stehen.

Die Noten sind in Takte von der Geltung einer ganzen Note eingetheilt. Als Stilprobe diene folgender Satz aus dem 6. Hefte: Vingt et cinq chãsons musiçales etc. fol. 60. Es zeigt sich ein frischer Fluss der Koloratur und eine Natürlichkeit der Harmonie, welche dem unbekannten Kompilator eine ehrenvolle Stufe unter den Tabulaturisten dieser Zeit anweiset.

Au ioly boys.

(Zeilenwechsel.)

*)

ut supra.

Die Sammlung, in kl. quer 8, besteht aus folgenden Büchern oder Heften:

1. Treze Motetz musiçaulx auec vng | Prelude, le tout reduict en la tabulature des Orgues Espinettes et | Manicordions et telz semblables instrumentz imprimez a Paris par | Pierre Attaingnant libraire demourant en la rue de la Harpe pres | leglise saint Cosme Desquelz la table sensuyt. Kal'. April'. 1531.

*) Sollte hier nicht ein d fehlen? Red.

Aspice domine	folio Cxi.
Bone iesu dulcissime	Lxxxi
Benedictus, Feuin	Xcvii
Consummo	Cxv
Dulcis amica	Cvi
Fortuna desperata	Lxxxiii
Manus tue domine fecerunt me	Lxxxi
O vos omnes quae transitis pro viam	Cviii
Parce domine	Cxvii
Prelude	Cxix
Sicut molus	Lxxxix
Sancta trinitas	Xcii
Si bona suscepimus	C
Sicut lilium	Cv

Auec privilge du Roy nostre ſire | pour trois ans.

Dieses Buch beginnt mit pag. Lxxxi, ohne dass ein Abgang bemerkbar wäre und reicht bis fol. Cxx.

Bogen aa bis kk, jeder zu vier Blättern.

2. Magnificat sur les huit tons auec | Te deū laudamus. et deux Preludes, le tout mys en la tabulature des | Orgues Espinettes et Manicordions imprimez a Paris par Pierre | Attaingnant libraire demourant en la rue de la Harpe pres leglise | saint Cosme. Kal'. Martii **1530.**

Prelude	fo. Xli
Prelude	Xliiii
Magnificat primi toni	Xlix
„ secundi „	Li
„ tertii „	Liii
„ quarti „	Lv
„ quinti „	Lx
„ sexti „	Lxii
„ septimi „	Lxiiii
„ octavi „	Lxv
Te deum laudamus	Lxxi

Auec privilege du Roy nostre ſire | pour trois ans.

Beginnt mit fol. Xli bis Lxxx, Bogen L—U, je zu 4 fol.

3. Tabulature pour le ieu Dorgues | Espinetes et Manicordions sur le plain chant de Cuncti potens et Kyrie fons. Auec leurs Et in terra. Patrem. Sanctus et Agnus dei | le tout nouuellement imprime a Paris par Pierre Attaingnant de- | mourant en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme.

Auec privilege du Roy nostre | ſire pour trois ans.

Ist nicht foliirt. Bogen A—K. je 4 fol.

4. Quartorze Gaillardes neuf Pauen | nes, Sept Branles et deux

Basses Dances le tout reduict de musique | en la tabulature du ieu Dorgues Espinettes Manicordions et telz | semblables instrumentz musicaulx Imprimees a Paris par Pierre | Attingnãt demourãt en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme.

Auec priuilege du Roy nostre | sire pour trois ans.

Ist nicht foliirt. Der erste Bogen bezeichnet mit †, der zweite beginnt mit †AA—†JJ.

5. Vingt et six chansons musicales | reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manicordions et | telz sẽblables instrumẽtz musicaulx Imprimees a Paris par Pierre | Attaingnãt demourãt en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme | Desquelles la table sensuyt. Noñ. Februarii 1530.

Amour vault trop	Lxxxvii	Las ie my plains	89
Ami suffrez	90	Le content est riche	92
Ames ennuys	114	Lespoir que iay	109
Cest boucane	83	Le departir	119
De retourner	94	Mon cueur gist tousiours	81
Dont vient cela	112	Ma bouche rit	110
Je demeure seule esgaree	86	Naurayie iamais reconfort (arab.)	117
(arabisch geschrieben)		Puis quen deux cueurs	98
Je ne fais rien que requerir	91	Puis quen amours	100
Il est jour dit la lauette	102	Si iay pour vous	97
———		Ung grant plaisir	95
Jay mis mon cueur	103	Uiur ayie tousiours	104
Jay le desir content	105	Ueu le grief mal	107
Jouyssance vous donneray	106		
Las voules vous	84		

Auec priuilege du Roy nostre | sire pour trois ans.

Dieses Buch beginnt mit fol. Lxxxi und läuft bis Cxix. Die Bogen sind bezeichnet mit †aa bis †kk.

6. Vingt et cinq chansons musicales | reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manicordions et | telz sẽblables instrumẽtz musicaulx Imprimees a Paris par Pierre | Attaingnãt demourãt en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme | Desquelles la table sensuyt. Kal' Februarii 1530.

Aller my fault sur la vidure	Xli	De toy me plains	78
Au ioly boys	60	Fortune	76
Cest vne dure departie	45	Jay contente ma volunte	44
Contre raison	49	Jatens securs	58
Cest agrant tort	67	Le cueur de vous	47
Changeons propos	68	Lheur de mon bien	51
Ces facheux sotz	79	Languir me fais	59
Du bien que loeil	52	Le iaulne et bleu	63
Dessus le marche darras	55	Le cueur est mien	64
———			

Auec privilege du Roy nostre | sire pour trois ans.

Die Folia beginnen mit XLI und reichen bis LXXX. Die Bogen sind bezeichnet †l bis †v.

7. Dix neuf chansons musicales redui | ctes en la tabulature des Orgues Espinettes Manichordions, et telz | semblables instrumentz musicaulx Imprimees a Paris par Pierre | Attaingnat demourat en la rue de la Harpe pres leglise saint Cosme | Desquelles la table sensuyt Idibus Januarii 1530.

Le Roy a donne permission et priuilege au d'Attaingnant de liures quel | a par cydeuant imprimez et espere imprimer cy apres tant en musique | ieux de Lutz; Orgues, et semblables instrumentz que nul ne les pourra | imprimer contrefaire ne aulcune partie diceulx vendre ne distribuer | iusques a troys ans apres limpression de chacun diceux. Et le tout sur | peine de confiscation et damende arbitraire.

Der Index weiset zwar die Fol. Num. auf, die Blätter sind jedoch nur bis VIII nummerirt; die Bogen sind bezeichnet mit †a bis †k.

Wie man sieht, sind die Hefte der vorliegenden Sammlung nicht in chronologischer Ordnung gebunden. Die Hefte 3 und 4 tragen keine Jahreszahl, die übrigen folgen sich dem Datum nach in nachstehender Ordnung. 1. Nr. 7 Kal. Jan. 1530. 2. Nr. 6 Kal. Febr. 1530. 3. Nr. 5 Non. Febr. 1530. 4. Nr. 2 Kal. Martii 1530. 5. Nr. 1 Kal. Apr. 1531.

Man bittet um Mittheilung in diesen Blättern, ob der eben beschriebene Druck Attainghant's sich noch in irgend einer anderen

Mein. Bibliothek finden sollte. (Würde er sich wirklich als eine Seltenheit herausstellen, so dürfte eine neue Ausgabe desselben gewiss im Interesse der Musikgeschichte liegen. **Raym. Schlecht.**

MUSICA SACRA für höhere Schulen. Göttingen 1869 Vandenhoeck & Ruprecht's Verlag. gr. 8° VIII und 170 Seit. mit 144 mehrstimmigen Gesängen aus dem XVI. und XVII. Jahrh. 15 Sgr.

Die Vorrede eröffnet uns, dass diese Gesänge aus L. Schöberlein's Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges entnommen und hier als besonderer Theil zusammengefasst sind. Wie bekannt, sind dieselben von Herrn Prof. Fr. Riegel in München gesammelt. Wenn wir den Zweck des Unternehmens ins Auge fassen, nämlich den höheren Schulen in der That einen werthvollen Schatz in die Hand zu geben, an der sie sich musikalisch heranbilden können, so müssen wir ihm unsere ganze Anerkennung entgegen bringen und wünschen nur, dass die Sammlung an den Schulmännern eine kräftige Unterstützung findet. Betrachten wir aber die Sammlung von unserem Standpunkte aus, nämlich in der Erwartung, dass sich uns eine reiche Fundgrube alter unbekannter Tonsätze eröffnet, so sehen wir uns arg getäuscht. Von den 144 Nrn. sind netto 39 bisher noch nicht in moderner Partitur veröffentlichte Gesänge. Winterfeld, Erk, Tucher, Rochlitz, Teschner haben durch ihre Sammelwerke das Material geliefert. Noch nicht veröffentlicht und von Interesse sind die Tonsätze von Jac. de Berchem, Bodenschatz, fünf von Gesius, sechs von Joh. Jeep, einer von Lassus und acht von Vulpius. Noch sei bemerkt, dass Nr. 73 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" von Hieronymus Prätorius ist.

Der Gymnasial-Singechor zu TORGAU in seiner gegenwärtigen Verfassung nebst Nachträgen zur Geschichte der Pflege der Musik in Torgau. Von Dr. OTTO TAUBERT. (Programm des Gymnasiums zu Torgau zur Feier des Schröderschen Stiftungs-Actus.) Torgau 1870. Tragmann. (Jacob's Buchhdlg.) in 4°. 20 Seit.

Der Torgauer Singechor ist in seinen Einrichtungen einer von den wenigen, die sich aus alter Zeit noch bis heutigen Tages erhalten haben und sehr wohl sich als lebensfähig erweisen. Eine Kenntniss der Organisation desselben ist daher auch für uns von Interesse, da sie uns einen Einblick in die alten Verhältnisse der Singechöre gewährt. Die sich hier anschliessenden Nachträge zur Geschichte der Torgauer Musikpflege (das Hauptwerk erschien 1868 in Torgau bei Jacob) bringen werthvolle Zusätze zu J o h. W a l t h e r, H a n s O y a r t v o n K ö l n, G e o r g i u s D o n a t u s, G e o r g O t t o und L e o n h a r d S c h r ö t e r. Den Schluss bildet eine Selbstbiographie Friedrich Wieck's, dem verdienten Pädagogen in der Musik.

Soeben erschien:

Laudate Dominum! Sammlung lateinischer Kirchengesänge für Männerstimmen, von den vorzüglichsten Componisten. Gesammelt und herausgegeben von JOSEPH SEILER. 1. Lieferg. Paderborn, 1870. Ferd. Schöningh. hoch 4°.

2 Seit. Einleitung, 52 Seit. Musik. 27 Gesänge von 3 bis 5 Stimmen. Partitur in modernen Schlüsseln. Enth. Kompositionen von Asula, Lassus, Palestrina; — Casciolini, Martini, Menegali, Monteverde, Henry du Mont, Vopelius; — Baini, Neukomm, Pujolas, Sacchini, Schicht, Sechter, Zumsteeg; — Bella, Hüls und Stoecklin.

Der Unterzeichnete ersucht die Herren Verleger von Musikalien und literarischen Werken über Musik, ihn freundlichst durch Uebersendung (durch die Trautwein'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin) ihrer alten und neuen Verlagskataloge bei seinen musikbibliographischen Arbeiten unterstützen zu wollen. Seltene Kataloge gegen Honorar.

Berlin. **Rob. Eitner.**

Von Proske's Musica divina, 4 Bände, ist die Stimmenausgabe für 5 Thaler zu verkaufen. — Ferner Fürstenau's Geschichte der Musik in Sachsen, 1862, 2. Theil. 15 Sgr. — Whistling's Ergänzungsband der musik. Literatur, 1829. $7\frac{1}{2}$ Sgr. — Cäcilia, Zeitschrift, Mainz bei Schott, Bd. 12—15 und 21. 1 Thlr. — Hofmeister's Verz. von 1861. 10 Sgr. — Döring, die musikalischen Erscheinungen in Elbing, bis zu Ende des 18. Jahrh. 1868. 5 Sgr. — 30 slawische geistliche Melodieen aus dem 16. und 17. Jahrh. von Döring. 5 Sgr. — Chrysander, Händel, 3. Band, 1. Hälfte. 10 Sgr. — Wackernagels Bibliogr. d. Kirchenlied. gebunden 3 Thlr. 10 Sgr. — Gesucht wird A. Hofmeister's Verzeichnisse erschienener Musikalien etc. vom Jahre 1839—1850 u. 1855. — Näheres durch die Redaktion.

Zu beziehen durch alle Postanstalten und Buchhandlungen:

Die Deutsche Schaubühne.

Organ

für Theater, Musik, Kunst, Literatur und sociales Leben.

Herausgegeben von **Martin Perels.**

XI. Jahrgang.

Jährlich erscheinen 12 Hefte à 6 Bogen in 8°. Preis des Jahrganges 4 Thlr. einzelner Hefte à 15 Ngr.

Der Inhalt eines jeden Heftes ist äusserst reichhaltig und bietet, ausser trefflichen neuen Theaterstücken aller Gattungen, gediegene Aufsätze über Theater, Musik, Kunst und Literatur; ferner Feuilletons aus allen grösseren Städten Deutschlands, biographische Skizzen bedeutender Bühnenkünstler und Künstlerinnen **mit feinen Portraits in Stahlstich** etc., Recensionen über die Leistungen der deutschen Bühne und Literatur, Poesien u. s. w.

Von den Jahrgängen 1860, 1861, 1863 bis 1869 ist noch eine kleine Parthie vorräthig.

Verlag von **Oskar Leiner** in **Leipzig.**

Hierzu 1 Bogen Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schöne[illegible]rstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 8.

GOTTFRIED SILBERMANN UND SEIN CIMBAL D'AMOUR.

Mittheilungen nach Materialien aus dem königl. sächsischen Hauptstaatsarchive von

Julius Rühlmann.

In fast allen Wissenschaften und Künsten ist in der neueren Zeit mehr und mehr das Verlangen hervorgetreten, die Entwickelungsgeschichte nicht nur ihres ganzen Wesens, sondern auch ihrer speciellen Theile mit Gewissenhaftigkeit zu erforschen. Gestützt auf die dadurch gewonnenen Resultate sehen wir fast überall bei Weitem festere geschichtliche Grundlagen gewonnen, als sie die frühere Zeit aufweisen konnte, ja oft sind durch aufgefundene Ueberreste längst verschollener Kulturperioden Thatsachen festgestellt worden, die frühere Annahmen entweder ganz negiren oder doch in sehr verändertem Lichte erscheinen lassen, so dass dadurch die Klarheit des Ausbildungsprocesses irgend eines Faches der Wissenschaft oder Kunst immer deutlicher hervortritt.

Auch im Bereiche der Tonkunst sehen wir seit mehr als Jahrzehnten diese ernsten Bestrebungen in den verschiedensten Zweigen derselben mit mehr oder minderer Gewissenhaftigkeit zum Ausdruck gelangen. Eine nicht geringe Zahl anerkannt tüchtiger Forscher haben in neuerer Zeit in dem Bereiche der Musikgeschichte trefflich monographisches Material aus dem Schutt und Staub der Vorzeit herausgegraben. Fast der grösste Theil dieser Unternehmungen wurde durch die Einsicht und richtige Erkenntniss der Behörden unterstützt, unter deren Verschluss und Aufsicht reiche archivalische Schätze bis dahin verborgen geblieben waren.

Als bescheidenen Beitrag zur Erforschung der Musikgeschichte möge man die nachfolgende Arbeit betrachten, welche zwar keine abgeschlossene biographische Skizze, wohl aber einen Beitrag zu einer solchen bieten soll.

Es ist allgemein bekannt, dass in dem Leben einzelner bedeutender Menschen nicht selten Perioden vorkommen, die zum grössten Theile noch in ein gewisses Dunkel eingehüllt oder doch wenigstens minder eingehend erörtert worden sind und dadurch Veranlassung zu irrthümlichen Auffassungen oder Beurtheilungen gegeben haben, die von unberufenen oder gewissenlosen Buchmachern ungeprüft immer wieder von Neuem nachgeschrieben und wiederholt wurden.

Wenn auch in letzter Zeit durch gründlicheres Quellenstudium diesem Uebelstande etwas abgeholfen worden ist, so stösst man in neueren Geschichtswerken über Musik doch immer wieder auf die Erscheinungen, dass alte Irrthümer von Neuem nachgebetet werden. Meine Absicht ist es nicht, diese Flecke in der Musikgeschichte hier näher ins Auge zu fassen, da vorläufig eine derartige nicht unwichtige Aufgabe denen überlassen bleiben möge, welche die ganze Reihe dieses Sündenregisters zusammenzustellen und einer sorgfältigen Korrektur zu unterziehen beabsichtigen sollten.

Das für diesen Artikel aufgestellte Thema weist auf ein kleineres Feld hin, welches mehr der Specialgeschichte, besonders der Geschichte der musikalischen Instrumente und deren Verfertiger angehört. Grade auf diesem Felde ist meines Erachtens nach vieles aufzuräumen und zu sichten, bevor völlige und allseitige Klarheit gewonnen werden kann. In der Geschichte der musikalischen Instrumente, der musikalischen Organe selbst, sowie im Fache biographischer Nachrichten über die Verfertiger musikalischer Instrumente, hat lange Zeit der reinste Dilletantismus gewüthet und in grassester Weise regiert. Selbst Musikgelehrte waren in diesem Falle nichts weniger als zuverlässig und gewissenhaft. Doch auch hier entschlage ich mich der genaueren Anführung einzelner Fälle, indem ich voraussetze, dass gerade die Monatshefte für Musikgeschichte auch in diesen Beziehungen für die Zukunft nutzbringend und fruchttragend wirken werden.

Wie gewiss alle Mitarbeiter an diesen Blättern, so hat sich auch der Verfasser dieses Artikels die Aufgabe gestellt, nur zuverlässige Thatsachen der Oeffentlichkeit zu übergeben. Selbst in der Voraussetzung, dass das hier gewählte Thema ein für die Musikgeschichte

weniger tief eingreifendes sein dürfte, hofft derselbe doch, durch die Mittheilung archivalisch zuverlässiger Abschriften einiges Material für Kunst- und Kulturzustände vergangener Zeiten zu bieten, welches späteren Forschern gewiss nicht unwillkommen sein wird.

Bei dem Leserkreise der Monatshefte setzt der Verfasser als bekannt voraus, dass mit dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts besonders in Frankreich und Deutschland der Sinn erwachte, den musikalischen Instrumenten einen grösseren Tonreichthum, eine mächtigere Klangfülle zu verschaffen. Den Bogeninstrumenten, welche hierin schon seit mehr als einem Jahrhunderte in Italien allen übrigen vorausgeeilt waren, folgten die Holzblasinstrumente in mancher Beziehung nach. Nur die Tasteninstrumente, ausgenommen vielleicht die Orgel, waren zurückgeblieben, da weder das Klavier (Clavichord), noch selbst der Kielflügel (Clavecin, Cembalo, Harpsichord) in manigfachen Abarten (Spinett, Epinett etc.) zu Anfange des 18. Jahrhunderts einen wesentlichen Fortschritt gegen das 16. und 17. Jahrhundert erkennen lassen.

Erst zu Anfang des 18. Jahrh. treten Bartolo Christofali in Florenz (1711), Mharius in Paris (1716), Christoph Gottlieb Schröter in Nordhausen (1717) mit Fundamental-Veränderungen der Tastenmechanik hervor: Ersterer mit wirklich ausgeführter Hammermechanik, die in ihrem Grundwesen noch jetzt in der sogenannten englischen Mechanik zu finden ist, letzterer nur mit einer rohen Idee dazu. Die Erfindung von Mharius trug weniger Lebensfähigkeit in sich; doch ist bei allen dreien derselbe Gedanke ersichtlich nach dem sie strebten, nämlich die Mannigfaltigkeit des Tones und der Spielart des Klavieres und des Flügels durch die Mechanik selbst zu erlangen und die verschiedenen Registerzüge des Cembalo entbehrlich zu machen, da ohne dieselben der angeschlagene Ton keine Modifikationen zuliess, indem weder ein stärkeres noch schwächeres Niederdrücken der Taste die Tonstärke veränderte.

Besonders gingen sie von dem Grundsatze aus, an Stelle der Tangenten oder Docken mit Federkielen oder Metallstreifen einen **Hammermechanismus** zu setzen, der die Möglichkeit bieten sollte, durch schwächeren oder stärkeren Anschlag der Taste mannigfache Tonnüancen zu erreichen.

Bevor aber diese höchst wichtige Erfindung allgemeiner verbreitet und thatsächlich ins musikalische Leben eingeführt wurde, sehen wir eine grosse Zahl anderweitiger Versuche, selbst wunder-

liche Einfälle, hervortreten, die mit mehr oder weniger Recht vollständig der Vergessenheit anheimgefallen sind. Es liegt auch in dieser Beziehung durchaus nicht in der Absicht des Verfassers, auf alle diese versuchsweise vorgenommenen Veränderungen an den Tasteninstrumenten hinzuweisen und dieselben aufzuzählen; hier soll nur auf einen der letzten Versuche aufmerksam gemacht werden, der mit der alten Klaviermechanik nicht selbst vorgenommen, sondern durch doppelte Saitenlängen den leisen und dünnen Ton der Klaviere verbessern und verstärken sollte.

Gottfried Silbermann, der berühmte Orgelbauer zu Freiberg in Sachsen war es, der im Jahre 1720 mit dem Cimbal d'amour „nach unermüdetem Nachsinnen", wie er selbst sagt, „und mit dauerndem Fleiss und Arbeit" ein Tasteninstrument erfunden zu haben glaubte, das allen verschiedenen Ansprüchen genügen sollte.

Die Beschreibung und Abbildung dieses Instrumentes befindet sich in Jacob Adelung's „Musica mechanica" (Band III. Seite 123 flg.) In seinem Grundwesen war dies Instrument ein gewöhnliches Tangentenklavier, dessen Metallsaiten doppelt so lang als beim gewöhnlichen Klaviere waren. Die Tastur befand sich an der Langseite des Instrumentes, weil die Saiten von den Tangenten genau in ihrer mathematischen Hälfte angeschlagen und dadurch in zwei gleiche Theile getrennt wurden. So lange der Finger des Spielers die Taste niederdrückte, blieb der Tangente an der betreffenden Saite haften und die Theilung in zwei gleich hohe Oktaven des Grundtones blieben im Ausklingen. Hierdurch erschien der Ton des Cimbal d'amour wie durch einen doppelchörigen Anschlag verstärkt, was bei den gewöhnlichen Klavieren nicht möglich war, und dem Ohre war somit eine kräftigere und vollere Tonmasse vernehmbar. Auch ein längeres Aushallen wurde dadurch herbeigeführt, sowie denn hierbei Modifikationen der Stärke und Schwäche ohne Registerzüge ermöglicht waren.

Welchen hohen Werth die Zeitgenossen Silbermann's auf diese Erfindung legten, werden die nachfolgenden Aktenstücke erweisen, aus denen nicht nur die Entstehung des Namens Cimbal d'amour, sondern auch die Verleihung des Prädikates zu ersehen ist, durch welches G. Silbermann die Berechtigung erhielt, von 1723 an den Titel „Königlich Polnischer und Churfürstlich Sächsischer Hof- und Landorgelbauer" führen zu dürfen.

Die erste Nachricht über das Cimbal d'amour befindet sich in

den „Bresslauischen gedruckten Sammlungen von Natur-, Medicin-, Kunst- und Literatur-Geschichten“ 1721. Monat Juli. Classe V. p. 110. —

Der Sächsische Geheime Sekretair und Hofpoet Johann Ulrich König*) war der Verfasser dieses Artikels, sowie auch der Uebersetzer des bekannten Aufsatzes von S. Maffaei über Bartolo Christofali im „Giornali dei litterati d'Italia“, der deutsch in Mathesons „Critica musica“ zu finden ist und eine genaue Beschreibung und Abbildung des von Christofali erfundenen Hammermechanismus enthält.

J. H. König scheint mit G. Silbermann bekannt gewesen zu sein, wie sich aus dem Nachfolgenden schliessen lässt.

Da die genannten bresslauischen Sammlungen eine Seltenheit geworden und jener Artikel mehrfach erwähnt wird, so lassen wir ihn hier in wortgetreuer Abschrift folgen:

„Von einem neuen Cimbal d'amour, das ist, Herrn Gottfried Silbermann's zu Freyberg in Meissen neuerfundenen Saiten-Schlag-Instrument.“

„Ein Saiten-Schlag-Werk ist ja wohl nur soweit ausgebracht, dass es auch unter starker Mittstimmung vieler Sänger und Instrumentalisten sich nicht verstecket. Aber wo ist jemahls ein solches zu finden gewesen, welches die Laute und Viole d'Amour also begleiten könne, dass es für's erste die Zärtlichkeit von dergleichen stillen Music nicht dämpfe wie die rasselnden Clavessins thun; und fürs andere gleichwohl durch eine angenehme Stärke sich darbey recht ausnehmen, und also kein gemeines Clavichordium sey? Noch mehr, welches sich doch eben so leicht, mit eben der Zärtlichkeit und Geschmeidigkeit bestreiten lasse? Ein solches nun hat der berühmte Künstler Herr Gottfried Silbermann zu Freyberg in Meissen, dergestallt ins Werk gerichtet, dass man Ursache hat, dasselbe als ein Wahrhafftes neues Kunst-Stück, zu seinem unsterblichen Nachruhm öffentlich bekannt zu machen. Denn nachdem derselbe nicht allein an einigen neuen Orgeln, insonderheit an der zu Freyberg in der Domkirche, und an der zu Dressden in der Sophien-Kirche, sondern auch an vielen gefertigten, theils nach England verschickten,

*) J. H. König kam im Jahre 1717 nach Dresden und trat 1720 in königl. churfürstliche Dienste.

ungemein schönen Clavessins und Claviechordien seine sonderbahre Geschicklichkeit vor denen grösten Musicis in der Welt, so Wissenschaft und Geschmack haben, zu ihrer grösten Vergnügung sehen lassen. So hat es die unvergleichliche Künstlerin etc. Frau Geheime Secretair Königin in Dressden veranlasset, dasjenige Verlangen, welches dieselbe vielmahl bey nicht schlechten Meistern vergeblich angebracht gehabt, bey wohlgedachten Herrn Silbermann anzutragen, und diesen zu bitten, auff ein solches Instrument zu gedenken, welches die Kraft und Dienste eines kleinen Clavessins, und doch die Zärtlichkeit eines Clavichordii behaupten könnte. Da nun derselben niemand vorher hierinnen zu helffen gewust, ja die meisten nach dem gemeinen Schlendrian derer Menschen eine bissher unerhörte Sache für unmöglich gehalten. So hat dieselbe an Wohlbenahmten einen Mann gefunden, der in seiner Kunst nichts für unmöglich ansieht, und Ihr ein solches Saiten-Schlag-Werk gefertiget, woran sowohl Sie selbst, als das allerzärtlichste Gehör grosser Musicorum und Music Liebhabern ein vollkommenes Vergnügen gefunden hat. Nehmlich es hält daselbe bei seiner Annehmlichkeit und Gleichstimmigkeit nicht allein der Laute die Wage, da doch die Saiten nicht mit Federn gerissen, sondern nach Art eines Clavichordii auf eine gantz leichte und bequeme Art mit Stifften gerührt werden. Sondern es trifft auch mit der Viola d'Amour mit solcher Lieblichkeit ein, dass es vielen Königl. Pohlnischen Virtuosen in Dressden einstimmig gefallen hat, dasselbe als eine gantz neue Sache durch einen apppropprieten Nahmen vor andern dergleichen Instrumenten zu unterscheiden, und es Cymbal d'Amour zu nennen."

Mit dieser allgemeinen öffentlichen Anerkennung seiner Verdienste und Erfindung begnügte sich aber Gottfried Silbermann durchaus nicht. Sein Streben ging zunächst dahin, für seine Erfindung ein Patent, ein Privilegium gegen Nachahmung von der sächsischen Regierung zu erhalten und zugleich bei dieser Gelegenheit um die Verleihung eines Titels nachzusuchen. Aus diesem Grunde sehen wir G. Silbermann bemüht, ein Attest zu erlangen welches den Werth seiner Erfindung beglaubigte und von drei anerkannt tüchtigen Musikern und Sachkennern ausgestellt war, um gestützt auf dieses Zeugniss eine Eingabe an den König von Polen und Churfürst von Sachsen Friedrich August II. einzureichen, worin er seine Wünsche niederlegte.

Hier folgen nun drei Aktenstücke aus dem Königl. Sächs. Haupt-Staatsarchiv, zu deren Veröffentlichung dem Verfasser die höhere Genehmigung ertheilt worden ist.

I.

„Wir Endesunterschriebenen attestiren hiermit, der Wahrheit zur „steur, dass wir verschiedene Werke des berühmten Orgelbauers in „Freyberg, Herrn Gottfried Silbermann und darunter sowohl Clavi-„chordia, Claviceins als auch Positive und Orgeln gesehen und ge-„hört, dieselben auch so unglaublich sauber gearbeitet, so vortrefflich „von Klange, und mit einem Worte in allen Stücken so vollkommen „befunden, dass wir uns nicht wundern, warum gedachter in seiner „Kunst so treffliche Meister weit und breit, seiner Arbeit wegen vor „andern hochgeschätzt und gesucht wird. Wie Er dann, der bekannten „in hiesiger Sophien-Kirche von ihm erbauten Orgel nicht zugedenken „unter andern für den hiesigen Königl. Cammer-Organisten Herrn „Pezolden ein solches rares Clavissin vor kurzer Zeit verfertiget, „dergleichen, der saubern Arbeit zugeschweigen weder an starken „und lieblichen Klange noch vielen Registern vor ihm niemahls eines „zum Vorschein gekommen. Indem es mehr als zwantzigmal an ver-„schiedenen Stimmen, deren immer eine schöner als die andere, ver-„ändert werden kann, und alle unpartheischen Kenner und verstän-„dige Musicos in die grösste Verwunderung setzet. Vornehmlich „aber können wir nicht umhin, dasjenige von ihm gantz neu inven-„tirte musicalische Instrument besonders zu rühmen, welches er für „die Königl. Frau Geheim Secretair Königin allhier, auf ihr Ersuchen „und Angeben, nach vieler Mühe, Zeit und ermüdeten Nachsinnen „verfertiget, und wieder alles Vermuthen so glücklich herausgebracht, „dass an scharffen und lieblichen Thone, Delicatesse, Leichtigkeit „zu spielen, und einem gantz fremden sich ausnehmenden theils der „Laute, theils der Viola d'amour, und kurtz zu sagen fast allen an-„dern dergleichen Schlag- oder Streich-Instrumenten gleichkommenden „Klange niemahl etwas angenehmers gehört, oder auf unsern Reisen „von uns gefunden worden. Welches diesem erfahrenen Künstler „zu desto grösseren Ruhm gereichet, ja gewiss er der erste Erfinder „desselben mit Recht zu nennen. Daher wir auch unser Testimonium „hierüber um so weniger versagen können, je öffter wir verschiedene „Werke von ihm, vornehmlich aber jetztgedachtes Meister-Stück, „Cimbal d'amour genannt, gesehen, gehört und von herzen admiriret,

„auch nicht unbillig gewünscht haben ein solchen habilen Mann be-
„ständig in Sachsen zu behalten.“

Dressden, den 3. Junii 1723.

Jean Baptiste Woulmyer (Voulmier)
maitre de Concert
Christian Pezold, Königl. Cammer-Organist
Johann Georg Pisendel, Königl. Cammer Musicus.

II.

„Allerdurchlauchtigster, Grossmächtigster König
Allergnädigster König, Churfürst und Herr!“

„Ewer Königl. Majestät geruhen allergnädigst, in gegenwärtiger „Bittschrift Sich allerunterthänigst vortragen zu lassen, welchergestalt „ich als ein gebohrener Unterthan von Ewer Königl. Majestät aus „Frauenstein gebürtig,*) auff meinen Reisen, von dem weit und breit „berühmten Raths-Orgelbauer der Stadt Strassburg meinem leiblichen „Bruder,**) die Orgelbauer-Kunst erlernt,***) und mich darinnen „dergestalt perfectioniret, dass ich nicht nur nach ausgestandenen „Lehr-Jahren, in Strassburg und Elsass hin und wieder, sondern „auch überall in der Fremde, und hernach an vielen Orten in Sachsen, „sonderlich aber vor wenig Jahren zu Freyberg†) und allhier in „Dero Königl. und Churfürstlichen Residenz Dressden††) verschiedene „grosse capital-Orgeln mit allgemeinen Beyfall der Kunstverständigen „erbaut. Vor einiger Zeit aber auf veranlassung des Königl. Gehei-„men Secretarii Königs durch unermüdetes Nachsinnen und länger „als Jahr und Tag dauernden Fleiss und Arbeit ein gantz neues nie-„mahls in der Welt gewesenes oder gehörtes musicalisches Instru-„ment erfunden, welches wegen seiner ganz besonderen harmonischen „Anmuth, scharffen und Silberhafften Schalls und gantz mühsamer „Eintheilung nach dem Monochordo von allen Kennern und Zuhö-

*) Gottf. Silbermann war den 14. Januar 1683 zu Kleinbobritzsch bei Frauenstein in Sachsen geboren.

**) Andreas Silbermann (1678—1734) lebte seit 1702 in Strassburg als Orgel- und Clavierbauer.

***) G. Silbermann trat 1705 in die Lehre und kehrte 1716 nach Sachsen zurück.

†) 1717—1719.

††) 1718—1720 (Orgel in der Sophienkirche).

„rern hochgeschätzt und wegen seines der Laute und der Viola „d'amour sehr nahe kommenden Klanges von Ewer Königl. Majestät „Virtuosen selbst, die solches zuerst gehört, Cimbal d'Amour genannt, „auch um so mehr bewundert worden, weil vorhin die berühmtesten „Instrument-Macher, denen gedachter Geheime Secretair viele Jahre „hero davon gesagt, oder geschrieben, dergleichen für unpracticable „gehalten.

„Wie nun Ewer Königl. Majestät sich allergnädigst erinnern „werden, dass die auf diesem Instrument einzig berühmte Frau Ge„heime Secretair Königin von Ewer Königl. Majestät darauff zu „spielen, die Gnade gehabt, und auf sein unterthäniges Ansuchen „Ewer Majestät gemelten Ihrem Geheimen Secretair König damahlen „über dieses von mir gantz neu erfundene und verfertigte musicalische „Instrument ein allergnädiges Privilegium für mich mündlich zuge„sagt; Als erkühne mich, Ewer Königl. Majestät um die schrifftliche „Ausfertigung gedachten Privilegii, wo nicht auf Lebenslang, doch „auff gewisse Jahre nebst dem Praedicat eines Königl. Hoff- und „Land-Orgel-Bauers allerunterthänigst anzuflehen. Welche hohe „Königl. Gnade mich bewegen würde, aller andern aus der Fremde „mir gethanen sehr vortheilhaften Vorschläge ungeachtet mein Vater„land vorzuziehen, und meinen Auffenthalt, wie bissher ferner in „Freyberg zu behalten. Weil diese Stadt mir wegen des Holtzes „und anderer zu meiner Profession gehörigen materialien vor andern „sehr wohl gelegen ist; Wie ich dann des Jahres über eine grosse „Anzahl an Clavessins, Clavichordien, positiven und Orgeln theils „nach Engelland, theils nach andern Orten zu verfertigen habe, wel„ches Ewer Königl. Majestät ein erkleckliches an Accisen und Ab„gaben jährlich einbringt; sich aber um ein grosses vermehren würde, „wann unter Ewer Königl. Majestät allhöchsten Schutz meinen ordent„lichen Aufenthalt daselbst, oder in Dero Landen nunmehro bestän„dig nehmen würde, als wozu ohne ein besonderes praedicat und „Ewer Majestät schriftliche hohe Prodection mich bisshero noch nicht „entschliessen können. Gleichwie nun nicht zweiffle, Ewer Königl. „Majestät werden als ein Weltberühmter Beschützer und Beförderer „der Künste dieses mein allerunterthänigstes Ansuchen mir in Gna„den gewähren. Als werde nicht nur insbesondere bedacht sein, „dass mir gantz neu inventirte musicalische Instrument noch in „mehrere Vollkommenheit zu setzen; sondern auch überhaupt mein „von Gott verliehenes Talent täglich mehr und mehr auszu-

„üben, und Zeit Lebens mit allerunterthänigster Devotion zu ver-„harren“

Freiberg, den 10. Junii 1723.

„Ewer Königl. Majestät
„Meines Allergnädigsten Königs, Churfürsten und Herrn
Allerunterthänigster Knecht
Gottfried Silbermann.

III[a]. (Bestätigung (Confirmation) des Gesuches.)

„Von Gottes Gnaden Friedrich August, König in Pohlen etc. „Herzog zu Sachssen, Jülich, Cleve, Berg, Ingern und Westphalen „etc. Churfürst“

„Hoch und Wohlgeborene, Wohlgeborene, Veste, Hochgelahrte „Räthe, liebe getreue, Wir haben auf Gottfried Silbermanns hier bey-„gehendes unterthänigstes Vorstellen und Bitten, selbigen nicht allein „das Prädicat Unsers Hof- und Land-Orgel-Bauers in Gnaden er-„theilet sondern ihm auch das gesuchte Privilegium, über sein neu „erfundenes Musicalische Instrument, Cimbal d'amour genannt, auf „15 bis 20 Jahre bewilliget, Und ist hiermit Unser gnädigstes Be-„gehren an euch, ihr wollet sothanes Privilegium sofort entwerfen, „und es zu unserer Vollziehung einreichen lassen. Daran geschieht „Unser Wille und Meynung, Und Wir sind euch mit Gnaden wohl-„gewogen.

Geben zu Dressden, am 21. Junii 1723.

von Seebach
Georg Rudolf von Gerssdorff.

III[b]. (Das Privilegium.)

„Von Gottes Gnaden Wir Friedrich Augustus König in Pohlen „etc. Hertzog zu Sachsen etc. Churfürst etc. vor Uns Unsere Erben „und Nachkommen thun kund mit diesem Unsern offenen Brieffe „jedermänniglich: Demnach Uns Unser lieber getreur Gottfried Sil-„bermann in Schrifften allerunterthänigst zu vernehmen gegeben, „welcher gestalt er bey seiner zu Strassburg von seinem leiblichen „Bruder erlernten Orgel-Bau-Kunst durch unermüdeten Fleiss und „Nachsinnen auch ein gantz neues sonst niemahln bekand gewesenes „Musicalisches Instrument, welches wegen seiner ganz besondern har-„monischen Anmuth, scharffen und silberhafften Schalles, und gantz „neuer mühsamen Eintheilung nach dem monochordo von allen Kunst-

„erfahrenen hochgeschätzt, und wegen seines der Lauten und Viol „d'amour sehr nahe kommenden Klanges von Unsern Cammer Musi- „cis selbst, die es zum erstenmahle gehöret, Cimbal d'amour genannt „und demselben das Zeugniss beygeleget, dass die berühmtesten „Instrumenten-Macher dergleichen vor unpracticable gehalten, erfun- „den habe, mit gehorsamster Bitte, Wir wollten ihme nicht allein „das praedicat Unsers Hoff- und Land-Orgel-Bauers in Königl. „Gnaden beyzulegen, sondern auch über obgedachtes gantz neu er- „fundenes Instrument auff gewisse Jahre zu privilegiren allergnädigst „geruhen; dass Wir in Betracht dieser sonderbaren Erfindung und „da wir ohnedem gute Künste und Wissenschafften zu befördern „geneigt seyn, dieses Suchen angesehen und Supplicanten sowohl „zu Unsern Hoff- und Land-Orgel-Bauer declariret, als auch ihm „über mehrerwähntes sein neuerfundenes Instrumentum Musicum oder „Saiten-Schlag-Werk, Cimbal d'amour genannt, ein privilegium auff „funffzehn Jahr bewilliget und ertheilet haben, thun das auch aus „Landes Fürstl. Macht und von Obrigkeit wegen hiermitt und in „Krafft dieses und Wollen, dass vermeldeter Gottfried Silbermann „allenhalben in Unserm Churfürstenthum und incorporirten Landen „als Unser Hoff- und Land-Orgelbauer von jedermänniglich geachtet, „tractiret und geschrieben, ihme auch sein neuerfundenes Musica- „lisches Instrument in- und ausserhalb Landes zu verkauffen und zu „verführen verstattet werden, keinen andern Instrument-Macher oder „sonst jemanden, wer es auch sey, binnen fünffzehn Jahren solches „nachzumachen, oder dergleichen unter seinen Nahmen in Unsern „Landen zu verkauffen bey 50 Rheinischen Gold Gülden Straffe, „welche zur Helffte Unserer Renth Cammer, die andere Helffte aber „dem Denuncianten und dem Hoff- und Land-Orgelbauer zu gleichen „Theilen nebst dem falschen Instrument verfallen seyn, und von dem „contravenienten durch Obrigkeitliche schleunige Hülffe also fort „eingebracht und geliefert werden soll, nachgelassen seyn soll. Wir „gebieten hierauff Unsern Creyss-Haupt- und Ambtleuten, Räthen in „Städten auch insgemein allen Unsern Vasallen und Unterthanen, „Impetranten bey dieser Unserer Begnadigung und privilegio solche „Zeit über wieder männigliches unbefugten Eintrag zu aller Zeit ge- „treulich ist an Uns zu schützen, zu schirmen und zu handhaben, „damit er dasselbe zu seinem Nutzen und Besten geruhiglich ge- „niessen und gebrauchen möge, jedoch dass er bey Verkauff solcher „musicalischen Instrumente die Billigkeit beobachten und im Preisse

„niemanden übersetzen, auch sonst die Accisen und andere Landes-
„Abgaben davon zu entrichten schuldig seyn solle, und behalten Wir „darbey Uns, Unsere Erben und Nachkommen solch privilegium nach „Erforderung der Umbstände Unseres Gefallens zu ändern, zu mehren, „zu mindern und zu bessern, auch gäntzlich wiederum auffzuheben „hiermit ausdrücklich zuvor. Treulich etc. Zu Uhrkund haben Wir „dasselbe eigenhändig unterschrieben und Unser grösseres Insiegel „wissendlich daran hängen lassen, Geben zu Dressden am 30te Mo-„nats Tag Junii nach Christo Unsers einigen Erlösers und Seelig-„machers Gebuhrt im Eintausend Siebenhundert Drey und zwantzig-„sten Jahre.“

Augustus Rex.

L. S.

(Fortsetzung folgt.)

CHRONOLOGISCHE REIHENFOLGE DER ALTESTEN BEKANNTEN PSALMENAUSGABEN VON CL. MAROT UND TH. DE BÈZE.

Ein kleiner Beitrag zur Geschichte derselben.

Ich gehe ohne weitere oft schon wiederholte Preambeln zur Sache: Die älteste und wahrscheinlich erste Ausgabe der Psalmen von Cl. Marot, mit (35) Melodien, ist die von 1542: La Forme des Prieres et Chantz ecclesiastiques etc. in 8°. Genève*) (Königl. Bibl. Stuttgart), denn diejenige von 1541 Psalmes de David translatez de plusieurs autheurs et principalement de Cl. Marot, von der Brunet spricht, enthält keine Melodien. Die noch ältere Ausgabe von 1535, in 12°, Genève, die der Katalog der Stadtbibliothek von Morsee (Morges) von 1781 angiebt, daselbst aber wiederholt umsonst gesucht wurde, hat gewiss ihr Alter nur einem Druckfehler zu verdanken und war damit eine Ausgabe von 1555 oder 1565 gemeint. — Es befinden sich im Kataloge der Genfer Stadtbibliothek unter den Psalmenausgaben mehrere ähnliche bedeutende Fehler.

Die in der ersten Ausgabe (1542) gegebenen Melodien sind welt-

---

*) E. H. Gaullieur, Etude sur la typographie genevoise du XV au XVI siècle. Eine ausführliche Beschreibung der Ausgabe siehe im Wackernagel, Bibliographie d. d. Kirchenl. Nr. CDXLVIII. Seite 180.

lichen Liedern entnommen und von Cl. Marot*) seinen Psalmen angepasst worden. Benoit, ein glaubwürdiger Geschichtsschreiber, sagt in seiner Histoire de l'Edit de Nantes (Tome 1. pag. 16) „on y chanta (à Paris 1554) les Psaumes que Marot avait mis en rimes et qu'on avait mis en musique sur de fort beaux airs".

Hier sei auch der bisher ältesten bekannten mehrstimmigen Bearbeitungen gedacht:

Pseavlmes | cinquante, de David | roy et prophete, | traduictz en uers francois par | Clement Marot, & mis | en musique | par | LOYS BOVRGEOYS | à quatre parties, à uoix de con- | trepoinct egal consonante | au uerbe. | tousiovrs mord envie. | Imprimé à Lyon chez Godefroy & Marcelin Beringen | etc. | M. D. XLVII. | in kl. quer 4. 2 Stb. (je 2 Stim. gegenüber gedruckt.) Kgl. Bibliothek München.

Enthält 49 Psalmen und 5 andere Gesänge. Die Psalmen-Melodie liegt im Tenore und die anderen Stimmen schreiten nota contra notam fort. Bearbeitet sind 1 bis 15, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 32, 33, 36, 37, 38, 43, 45, 46, 50, 51, 72, 79, 86, 91, 101, 103, 104, 107, 110, 113, 114, 115, 118, 128, 130, 137, 138 und 143. In der Vorrede an „André Chenevard" erwähnt Bourgeoys, dass Cl. Marot bereits gestorben is .

Eine andere mehrstimmige Psalmen-Bearbeitung von demselben Autor behandelt die Psalmen-Melodien in völlig freier kontrapunktischer Weise; der Titel lautet:

Le premeir | livre | des | Pseavlmes | de David con- | tenant XXIIII. | Pseavlmes. | etc. Lyon, ebendaselbst, M. D. XLVII. in kl. quer 4°. 2 Stb. zu je 2 Stimmen. [Kgl. Bibl. München.]

---

*) Cl. Marot war sehr musikalisch; sang,[1] spielte die Musette[2] und komponirte[3]. (Colonia. Histoire litteraire de la ville de Lyon. 1728.)

[1] Cl. Marot à Maurice Seve.

En m'oyant chantes quelque fois
Tu te plains qu'estre je ne daigne
Musicien; et que ma voix
Merite. Bien que l'on m'enseigne
Voire que la peigne je preigne
D'apprendu ut, re, mi, fa, sol, la
Que diable veux tu que j'ap reigne
Je ne bois que trop sans cela.

[2] Après tous ces propos, j'apporte une musette, Que Rafy, Lyonnois à Marot avait faite. Eglogue du Devis de Baif.

[3] Freigius 1582, seine Melodie zu Doulce Memoire.

Ueber Bourgeoys sei noch erwähnt, dass laut Stadtregister dem Kantor Loys Bourgeois, Sohn des Wilhelm sel. von Paris, am 24. Mai 1547 das Bürgerrecht von Genf geschenkt wurde.

Die zweite bekannte Ausgabe mit (35?) Melodien ist von 1553 (Bibliothèque anglaise, Tome X, pag. 72), Strasbourg, par les soins de Jean Garnier.

Das Gedicht von Th. de Bèze, welches dieser, sowie späteren Ausgaben als Vorrede dient:

„Petit troupeau qui en ta petitesse“ etc.

spricht für die Richtigkeit des obengenannten Datums. Th. de Bèze sagt darin: er schreibe diese Zeilen zur selben Zeit als Eduard, der junge*) König von England die Ueberreste der verfolgten protestantischen Kirche Frankreichs so menschenfreundlich aufnähme.

Gaullieur führt in seinem obengenannten Werke noch folgende Psalmenausgabe an:

Psaumes de David, mis en rime francoise par Cl. Marot et Th. de Bèze etc. in klein 8, 144 Seiten (ohne Druckort und Jahreszahl) mit Melodien.

Da dieselbe die Vorrede von Genf den 10. Juni 1543, (er sagt von Calvin) enthält, so nimmt Herr Gaullieur sie für eine Ausgabe von 1543. — Dieses ist aber irrthümlich, denn es konnten, wie man leicht aus Nachstehendem sehen wird, trotz dem Datum dieser Vorrede vor 1551 ja 1552 keine Psalmen von Th. de Bèze erschienen sein. —

Ohne Zweifel haben wir es hier mit einem stereotypen Druckfehler zu thun: Entweder ist das Datum „den 10. Juni 1543“ richtig, und soll statt Th. de Bèze, Calvin unterzeichnet sein, oder die Unterschrift Th. de Bèze passt und es muss den 10. Juni 1553 heissen. —

Letztere Annahme halte ich für die Richtigere, da mich Folgendes dazu berechtigt:**)

---

*) Eduard starb 1553, 16 Jahr alt.

**) Mir liegt eine Kopie des Psalmenbuches von 1555 vor und kann ich den fraglichen Punkt hier gleich erledigen. Die Vorrede, oder wie es im Originale heisst „Epistre“ lautet: *Jean Calvin a tous | Chrestiens & amateurs de la Parole de Dieu*: *Comme c'est vne chose bien requise* etc. und ist unterzeichnet: *De Geneue ce* 10 *de Juin M. D. XLIII.* Hierauf folgt ein zweites Epistre: „*Theodore de Besze à l'Eglise de nostre Seigneur*: *Petit troupeau qui ta petitesse*“ etc. ohne Datum. Was für erstere Annahme spricht. R. E.

Th. de Bèze kam im Oktober 1548*) zum erstenmale nach Genf. In den ersten Tagen seines Aufenthaltes wohnte er einer religiösen Versammlung bei, wo der 91. Psalm von Cl. Marot gesungen wurde. Th. de Bèze citirt dieses Faktum als bemerkenswerth in seinen Paraphrasen der Psalmen (Psalm 91). Kurze Zeit darauf wurde er als Professor nach Lausanne berufen, woselbst er sich bis 1558**) aufhielt. Während dieser Zeit übersetzte er die von ihm bekannten Psalmen. Das Gemeinde-Register der Stadt Genf, vom 24. Mai 1551, enthält ein Gesuch desselben, um das Privilegium — und zwar für vier Jahre — „die von ihm übersetzten Psalmen Davids die er in Musik hat setzen lassen,***) drucken zu dürfen.“ (In Lausanne gab es damals keine Druckerei.) Die Erlaubniss wurde ihm ertheilt, jedoch nur auf drei Jahre.

Die 3te bekannte Ausgabe — ob der von 1553 ähnlich? — ist vom Jahre 1555:

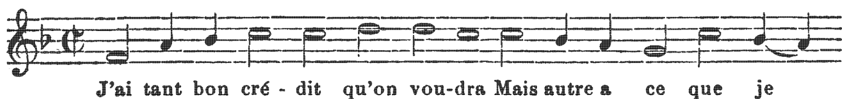
Pseavmes octan- | te-neuf de Dauid, mis en rime Francoise: | ASSAVOIR, | Quarante-neuf par Clement Marot, auec le | Cantique de Simeon & les dix commandemens. | Et quarante par Theodore de Beze. | Titel-Vignette mit den Worten: Pressa Va-'| levtior. | De l'Imprimerie de Jean Gerard 1555.

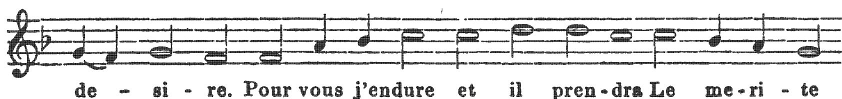
In kl. 8°, 152 Blätter, paginirt. [Stadtbibliothek Frankfurt a. M.] Enthalten sind Psalm 1 bis 47, 50, 51, 72, 73, 79, 86, 90, 91, 101, 103, 104, 107, 110, 113, 114, 115, 118 bis 134, 137, 138 und 143 mit

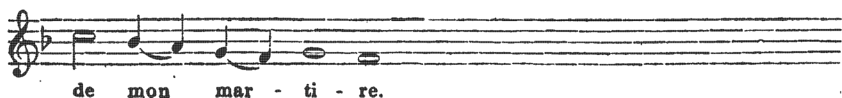
*) Histoire de la Reformation de la Suisse von Buchat.

**) 1558 wurde er Professor in Genf und den 18. April 1559 schenkte ihm die Stadt das Bürgerrecht.

***) Sehr wahrscheinlich wieder nach weltlichen Liedern. Man vergleiche z. B. die ersten Strophen des Psalms 138 mit einem Trio von Arcadet (No. 1 aus dem ersten Buche der Trio (26) von Arcadet. (Bibl. G. Becker.)







Melodien. Die übrigen ohne Melodien und die vier angehängten Gesänge wieder mit Melodien.

Hier ist die mehrstimmige Bearbeitung von Maistre Jean Louys zu erwähnen:

PSEAVLMES CINQVAN- | TE DE DAVID COMPOSEZ MVSICALEMENT ENSVY- | uant le chant vulgaire à cincq parties, Par | etc. | Premier liure contenant xvij. | Pseaulmes. |
Deuxiesme liure cont. xvj. | Pseaulmes. |
Troisieme liure cont. xviij. | Pseaulmes. |
EN ANVERS. | Per Hubert Vvaelrant & Jean Laet. | An. M. D. LV. |
Auec Preuilege. |

In kl. quer 4°. 5 Stb. [Kgl. Bibl. München.] Psalmen-Melodien frei benützt.

Die 4te Ausgabe ist vom Jahre 1556. (Journal Helvétique, Mai 1745): Octante-neuf Pseaumes mis en Rhithme francoise 49 par Cl. Marot avec le cantique etc. Genève de l'imprimerie Simon de Bosc. — Mit Melodien. —

Die 5te bekannte Ausgabe ist von 1559 und enthält, wie die von 1555: 89 Psalmen mit 83 Melodien (49 zu Psalmen von Cl. Marot und 34 zu denen von Th. de Bèze.) Ein Exemplar besitzt die Stadtbibliothek in Leipzig und man findet dasselbe in C. F. Beckers „Die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen, chronologisch geordnet", Leipzig 1845, Seite 158 sehr ausführlich beschrieben.

Die 6te bekannte Ausgabe ist von 1560, von Davantes (Monatsheft No. 11, 1869).

Nach Brunet ist Davantes den 29. Sept. 1856 gestorben.

Die 7te und erste vollständige Ausgabe ist vom Jahre 1562. Lyon par Antoine, fils d'Antoine Vincent, Marchand libraire. Mit Privilegium*) vom 26. Dec. 1561. — Aus demselben Jahre giebt es noch Ausgaben von J. de Tournes, Lyon, in 4°; Davodeau et Lucas Mortier, Genève, in 8°; Adrien Roi et Robert Ballard, Paris; Martin le jeune et Rolin Mottet, Paris etc.

Eine mehrstimmige Bearbeitung trägt den Titel:

Les cent et cinquante Pseaumes de David mis en rimes francoise par Cl. Marot et Th. de Beze, mis en musique à 4 et 5 parties par Ph. Jambe-de Fer. Lyon, Martin de la Roche, 1564.

*) Die Genfer Stadtbibliothek besitzt das Originalcertificat der Herren Salignac und de Viboult.

In 8°. (Bibl. G. Becker (Altstimme). Fétis citirt auch eine Ausgabe desselben von 1561. Da das Privilegium, die 150 Psalmen drucken zu dürfen, den 26. December 1561 gegeben wurde, so zweifle ich an der Richtigkeit dieser Angabe.

1564 sind noch erschienen:

Les Psaumes mis en rime françoise par Cl. Marot et Th. de Bèze et nouvellement mis en musique à 4 parties par Richard Crassot, excellens musicien. A Lyon par Thomas Straton.

1565 erschienen die Ausgaben von G. Franc*) (Monatsheft No. 10, 1869) und die vierstimmige Bearbeitung von Goudimel.

Auch der Bearbeitungen von Claude Lejeune sei hier gedacht:

Les Psaumes in vers mesurés, mis en musique à 2. 3. 4. 5—8. parties par Claude Lejeune. Paris, 1606.

(Fétis unbekannt.) Bibl. G. Becker.

Und von demselben:

Les Psaumes de David mis en musique à 4 et 5 parties.

La Rochelle, T. Haultin, 1608. — Paris, 1613. — Genève, 1627, Jean de Tournes. (Bibl. G. Becker.)

Spätere bemerkenswerthe Ausgaben derselben Psalmenmelodien sind diejenigen von A. Lardenois (Fétis nennt ihn Lardemoy, écrivain genevois**) Genève 1651; ibid. 1673; Amsterdam 1684. Der Titel lautet: *Les Pseaumes de David mis en rime françoise par Cl. Marot et Th. de Bèze, reduits nouvellement à une bonne et facile méthode pour apprendre le chant ordinaire de l'Eglise.* „Um das Studium der verschiedenen Schlüssel und Tonarten zu erleichtern", setzt Lardenois sämmtliche Psalmen in dieselbe Tonart. „Ut (c) est toujours sur la première ligne". (Abermals ein Bruchstück der Ziffermethode.)

Derselbe Komponist hat auch die Paraphrase der Psalmen von Godeau in Musik gesetzt. (1668). Weiteres über ihn ist mir nicht bekannt. (Beide Werke Bibl. G. Becker.)

Zum Ende noch eine kleine Berichtigung: Bayle und viele an-

---

*) Hierzu noch die Bemerkung, dass Th. de Beze wirklich im Jahre 1552 G. Franc ein Zeugniss ausgestellt hat. Nur handelt es sich darin nicht um Psalmen, sondern derselbe bezeugt vielmehr die Armuth dieses Kantors, die traurige Lage seiner Familie, die schwache Gesundheit seiner Frau und die Unmöglichkeit, mit seiner geringen Besoldung sich und die Seinigen unterhalten zu können etc. (Journal Helvetique 1745.)

**) Vergebens im Verzeichnisse der Genfer Bürger gesucht.

dere Wiederkäuer erzählen, nach Florimond de Rémond, dass Heinrich II. als Dauphin mit Vorliebe den 42. Psalm von Cl. Marot *Ainsi qu'on voit le cerf bruire* gesungen hätte. Und niemand hat bemerkt, dass dieser Psalm nicht von Cl. Marot, sondern von Th. de Bèze, also erst später übersetzt worden ist. — Wieder ein Beweis, wie glaubwürdig die meisten älteren Geschichtsschreiber sind.

Lancy bei Genf. **Georg Becker.**

DIE KÖNIGSBERGER MUSIKBIBLIOTHEK.

JOS. MUELLER: Die musikalischen Schätze der königlichen- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Pr. Aus dem Nachlasse Friedrich August Gotthold's. Nebst Mittheilungen aus dessen musikalischen Tagebüchern. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst. 1. Lieferung: Abthlg. I. Sammelwerke. Abthlg. II. Die Tonsetzer A — Fink. Bonn 1870. Ad. Marcus. in hoch 4°. 168 Seit. 2 Thlr. (Die Fortsetzung wird etwa noch 30 Bogen betragen.)

Zur Zeit, als der Herr Verfasser den Plan zur Ausführung des vorliegenden Kataloges entwarf, stand ich in lebhaftem brieflichen Verkehre über die Einrichtung desselben mit ihm, und da unsere Ansichten in einigen Punkten auseinander gingen, die Einrichtung eines brauchbaren Kataloges aber eine unserer Kardinalfragen betrifft, so ist es gewiss von Interesse eine öffentliche Besprechung über diesen Gegenstand herbeizuführen, um aus den verschiedenen Ansichten zur möglichst vollkommensten Einrichtung zu gelangen. Herr Mueller hat sich theils an Becker's Tonwerke angeschlossen, theils hat er neue Bahnen eingeschlagen. Er theilt den Katalog in zwei Abtheilungen. Die erste trägt die Aufschrift „Sammelwerke".

Unter Sammelwerk verstehen wir eine Zusammenstellung verschiedener Autoren in ein Werk vereint; einen weiteren Begriff schliesst das Wort Sammlung ein, da man hier auch gesammelte Werke eines Autors mit einrechnet. Herr Mueller giebt dem Worte aber eine so weite Bedeutung, dass man die Grenze des Begriffes völlig aus dem Auge verliert, da er darunter Gesangbücher, Choralbücher, Liederhefte und literarische Werke, wie die Geschichtswerke von Hawkins, Burney, Kiesewetter, Winterfeld, Reissmann und andere rechnet. Trotz des weiten Begriffes, den der Verfasser dem Worte giebt, und der bei den genannten literarischen Werken sich durchaus nicht rechtfertigen lässt, bleibt er sich doch nicht konse-

quent. Denn Crüger's Geistliche Kirchen-Melodien von 1649 und Joh. Walther's Gesangbüchlein von 1544 stehen in der ersten Abtheilung, während Eccard's und Stobäus' Geistliche Lieder von 1634 und viele andere ähnliche Werke erst in der zweiten Abtheilung aufgeführt werden.

Die Sammelwerke theilt nun der Verfasser in folgende Abtheilungen: Sammlungen, 3 Nrn. (Rochlitz, Dehn); **I. Tonwerke für die Kirche.** A. Vermischte. (2 alte und 4 neue Werke, darunter Proske's Musica divina. (Warum steht dies Werk nicht hinter Rochlitz?) — B. Magnificat. (4 alte Werke.) — C. Missae. (9 Werke.) — D. Cantiones sacrae. (Concertus, Harmoniae, Hymni, Modulationes, Motettae, Symphoniae) von Nr. 22—106. E. Choralsammlungen. (Liturgien) von Nr. 107—326b, darunter André's Lehrbuch der Tonsetzkunst von 1832, Gerbert's De Cantu et Musica, Hugo von Reutlingen's Flores Musice, neue Ausgabe von 1868 u. a. literarische Werke.

II. Tonwerke für das Haus. F. Tonwerke für Gesang, von Nr. 327—471 (mit der Unterabtheilung „Jugend- und Volkslieder"). Hier sind eingeschlossen: mehrstimmige Chansons, Madrigale, Canzonetten; einstimmige Lieder, Arien, mehrstimmige alte Tänze. Darunter auch Kiesewetters Schicksale des weltlichen Gesanges von 1843; Reissmann, das deutsche Lied von 1861; Bellermann's Hymnen des Dionysius und Mesomedes von 1840, Weitzmann's Geschichte der griechischen Musik von 1855. — G. Tonwerke für Instrumente, von Nr. 472—516 und Nachtrag zu den früheren Abtheilungen, von Nr. 517—527. Durchweg ist die chronologische Ordnung in den Abschnitten gewählt und die Manuscripte schliessen sich in gleicher Ordnung denselben an.

Hierauf folgt ein „Namenregister zur I. Abtheilung" und ein „Titelregister". Die II. Abtheilung enthält die Tonsetzer und ihre Werke und ist hier die alphabetische Ordnung nach den Namen der Tonsetzer gewählt.

Wie schwierig und fast unausführbar es ist die musikalischen Werke unter Kategorien zu vertheilen ist allbekannt, selbst bei der minutiösesten Theilung werden sich immer Werke finden, die mehrere Gattungen einschliessen. Besonders ist dies der Fall bei Werken des XVI. und XVII. Jahrhunderts, in denen sehr oft geistliche und weltliche Gesänge, ja selbst Tänze in einen Band vereint sind. Beckers Tonwerke liefern dafür den schlagendsten Beweis und kein Nachschlagewerk ist so unpraktisch eingerichtet wie dieses. Nach meiner Ansicht muss ein Katalog gar keinen Index bedürfen, da er ja selbst ein Index sein soll; um dies aber zu erreichen, muss er auch wie ein Register angelegt sein. Behält man diesen Punkt recht fest im Auge, so wird man auch Mittel und Wege finden die Aufgabe befriedigend zu lösen.

Die Königsberger Bibliothek ist nicht so umfangreich, dass ihre Einordnung unter ein Alphabet ein unwissenschaftliches Unternehmen genannt werden könnte, besonders da sie hauptsächlich aus praktischer Musik besteht. Ganz vortrefflich ist die von Herrn Müller gewählte Eintheilung in die zwei Hauptabtheilungen „Sammelwerke" und „Tonsetzer" — wir fügen hier gleich hinzu, dass die Einrichtung der zweiten Abtheilung in ihrer Ausführlichkeit und Uebersichtlichkeit nicht allein in ihrer Art originell, sondern ganz vorzüglich und nachahmungswerth ist — doch hätte der Verfasser unter der ersten Abtheilung nur eigentliche Sammelwerke, deren Inhalt er in der 2. Abtheilung den betreffenden Tonsetzern zuertheilt, aufnehmen und sie in alphabetische Ordnung bringen sollen, dann erst hätte er nach

meiner Ansicht vollkommen den Zweck erreicht: der Musikwissenschaft einen wahren Wegweiser zu geben. Sammelwerke von ungenannten Herausgebern waren nach den Druckern zu ordnen und Werke ohne Autornamen als Anhang oder unter das Wort Anonymi zu fassen, jedenfalls aber überall die alphabetische Ordnung der chronologischen vorzuziehen. Auf wie viel Schwierigkeiten man auch hierbei stösst, weiss nur der zu beurtheilen, der sich Tag für Tag bibliographisch beschäftigt, doch auch dort werden sich ihm stets Mittel und Wege bieten, aus dem Chaos glücklich herauszugelangen, wenn er den einen Grundsatz fest im Auge behält: ein Verzeichniss soll kein Register bedürfen. Das beste Auskunftsmittel ist oft eine doppelte oder wenn es nöthig ist sogar dreifache Aufnahme des Werkes unter den verschiedenen Buchstaben, unter denen man es etwa suchen könnte. — Noch etwas vermisse ich an dem vorliegenden Kataloge, ein Mangel, der zwar scheinbar kleinlich klingt, doch das Suchen bedeutend verzögert, und das sind die Kolumnentitel. Jede Zeitersparniss ist ein Vorzug mehr. Von mehreren Seiten ist der Vorwurf laut geworden, warum Herr Mueller die neuen Werke von den alten Werken nicht getrennt hat, und ihnen überhaupt eine ganz gleiche Berücksichtigung in Ausführlichkeit und Stellung gegeben hat. Gerade dieses Verfahren möchte ich aber als Norm angenommen haben, und es spricht wenig für die Bildung eines Bibliographen, wenn er sich in antiquarische Liebhabereien vertieft und dadurch das Ganze aus dem Auge verliert. Wir müssen nur in Betracht ziehen, dass das jetzt Neue in hundert Jahren zum Alten gehört, und unsere Nachkommen durch solche antiquarische Liebhabereien in gleicher Weise beinträchtigt wären, als es von unseren Vorfahren uns gegenüber geschehen ist. Sehr treffend äussert sich auch Herr Fr. Chrysander in der allgemeinen musikalischen Zeitung (Leipzig, 1870, Nr. 18, Seite 142) darüber.

Zum Schlusse noch einige Worte über die Anlage eines Kataloges einer grösseren musikalischen Bibliothek. Hier bin ich zu der Ueberzeugung gelangt, dass sich die Werke am übersichtlichsten in drei grosse Kategorien theilen lassen: literarische Werke, praktische Musik und Hymnologie. Wie unzureichend als Nachschlagewerk die chronologische Ordnung sich beweist, erfährt man an Wackernagel's Bibliographie des deutschen Kirchenliedes (1855) nur zu sehr. Stets wird sich die alphabetische Ordnung als die beste bewähren, und will man dem Kataloge die höchste Brauchbarkeit geben, so hänge man einen Inhaltsanzeiger nach den Materien geordnet an; etwa in umgekehrter Weise wie Becker's musikalische Literatur (1836, 1839) eingerichtet ist, nur noch mit Hinzufügung der betreffenden Jahreszahl.

Hiermit sei der Königsberger Katalog angelegentlichst empfohlen, dessen Anschaffung jedem Freunde der Musikwissenschaft am Herzen liegen muss, und die Anregung zu weiterem Meinungsaustausche gegeben.

Rob. Eitner.

Hierzu 1 Bogen Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 9.

GOTTFRIED SILBERMANN UND SEIN CIMBAL D'AMOUR; DAS CIMBAL ROYAL VON J. E. HÄNEL UND DIE ERFINDUNG DES PIANOFORTE.

(Schluss.)

Wenn in dem vorhergegangenen Artikel die Entstehung, Benennung und Privilegirung des Cimbal d'amour mitgetheilt wurde, so soll in folgendem Aufsatze das weitere Schicksal dieses Instrumentes bis zu seinem völligen Verschwinden dargestellt werden.

Nicht ganz so ruhig, wie es das Patent hätte erwarten lassen, sollte der wackere Silbermann im Genusse des Privilegiums verbleiben.

Die erste Unannehmlichkeit entstand durch einen Prozess, der sich zwischen Silbermann und Pantaleon Hebenstreit entspann und der zu einem völligen Zerwürfnisse beider Männer führte.

Bis zum Jahre 1727 hatte P. Hebenstreit bei G. Silbermann seine verbesserten Hackebrette (Cimbal, Pantaleon*) genannt) fertigen lassen und von dem Meister das Versprechen erhalten, derartige Instrumente nur für ihn oder mit seiner Erlaubniss zu bauen. Durch

*) G. Albrechtsberger „Anweisung zur Composition", Leipzig 1790 sagt: „Der Pantaleon, welcher fast zwei Ellen breit ist und sehr viele stählerne Saiten (weil er im Discant oben dreifach besaitet ist) auf holzernen Stegen über den Resonanzboden, in eisernen Häften und Schrauben angespannt hat und mit zwei hölzernen Schlägeln geschlagen wird, ist ein prächtiges aber sehr seltenes Instrument. Das Hackebrett (Manicordo) ist fast noch einmal so klein, und wird ebenso gespielt".

Zwischenträgerei hatte aber Hebenstreit erfahren, dass Silbermann ein Pantaleon für „einen gemeinen Mann in Gratz“ in Arbeit habe und es an denselben zu verkaufen beabsichtige.

Infolge dieser Nachricht reichte Hebenstreit im Oktober 1727 eine Klage gegen Silbermann bei August II. ein und bat „um ein Spe-„cial-Privilegium, da er der alleinige Inventor jenes Instrumentes sei“ und zugleich auch um die Confiscation der Arbeit Silbermanns.

Die Antwort hierauf lautet also:

„An Geheime Räthe

P. P.

„Uns giebt Pantaleon Hebenstreit in der Beifuge supplicando „zu vernehmen, was Massen er in Verfertigung eines gewissen uns „bekannten von ihm allein inventirten musicalischen Instruments ge-„schickter Orgelbauer oder Instrument-Macher sich bedienen müsse „und vormahls unter andern sich an Silbermann in Freiberg gehalten, „selbigen auch vor seine Arbeit wohl vergnügt habe, es wolle aber „dieser, da er Supplicant, sich nunmehr an einen andern zu wenden „genöthigt sey, solches nachzumachen und anderen zu überlassen „sich unterstehe. Wenn aber Supplicant solches durch seine mit „Aufwendung so vieler Zeit, Mühe und Kosten erlangte Wissenschaft „allein inventirt habe, als wolle er, dass bemeldeten Orgelbauer Sil-„bermann die fernere Arbeit schleunigst inhibiret, oder auch das „Instrument gar weggenommen und eingeliefert, ihm Supplicanten „aber ein besonderes Privilegium über dessen Fertigung cum jure „prohibendi ertheilet werde, unterthänigst angesucht haben.“

„Wann wir dann Supplicandens ziemenden Suchen in Gnaden „statt gegeben, nicht wollen, dass solches von ihm neu inventirtes „musicalisches Instrument ohne sein Vorwissen und Einwilligung von „jemand gefertiget noch anderswohin verlassen werde. Als ist hier-„mit unser gnädigstes Begehren, ihr wollet behörigen Orts, dass „nicht nur den Orgelbauer zu Freiberg Silbermann, die fernere „Arbeit an besagten musicalischen Instrument alsofort inhibiret, son-„dern auch das was er daran gefertiget, gänzlich weggenommen und „eingeliefert werde, ungesäumte Verfügung thun, nicht weniger ein „Privilegium vor Supplicanten kraft dessen in unserm Churfürsten-„thum und gesammten Landen niemand, wer der auch sei, ohne „Supplicantens Angeben und Zulassung ein dergleichen Instrument „bei nahmhaffter Strafe oder auch Confiscation desselben zu verfer-

„tigen sich unterstehen soll, entwerfen und zu Unsrer eigenhändigen „Vollziehung einsenden: hieran etc. Und Wir etc. Dat. Dressden, „den 15. Novbr. 1727.

A. R.

E. Chr. Gr. von Mannteuffel.

Dass Hebenstreit diese Vollmacht sowie das Privilegium in Ausführung gebracht hat, ist unzweifelhaft; ebenso, dass er von da an keines seiner Instrumente mehr bei Silbermann fertigen liess, sondern seine Aufträge einem anderen Instrumentmacher mit Namen Ernst Hänel in Meissen zuwiess.

Silbermann wird von dieser Angelegenheit wohl unangenehm berührt, keinesfalls aber in seiner sonstigen Thätigkeit gestört worden sein; im Gegentheile scheint auch er auf das strenge Innehalten der ihm im Patente auf das Cimbal d'amour gewährten Rechte mit sorgsamen Auge gewacht zu haben, was daraus ersichtlich ist, dass er gegen den genannten Joh. Ernst Hänel in Meissen klagbar wurde, da derselbe „die Vermessenheit gehabt, sein Cimbal d'amour nachzumachen".

Hieraus entspann sich ein fünfjähriger Prozess, der schliesslich nach einem von den Orgel- und Instrumentmachern Gräbener und Heidenreich eingeholten Gutachten die gerichtliche Entscheidung des Königl. Appellationsgerichts brachte, dass nicht allein dass von Hänel gefertigte Instrument confiscirt und an Silbermann ausgeliefert werden sollte, sondern der Verklagte auch zu 40 Goldgulden Strafe und dem Ersatze sämmtlicher Gerichtskosten (über 100 Thaler) verurtheilt wurde.

Hiergegen appellirte Hänel, indem er sich auf ein Attest stützte, welches Pantaleon Hebenstreit auf seinen Wunsch ausgestellt hatte. Beide Aktenstücke folgen nachstehend:

„Aller Durchlauchtigster, Grossmächtigster König und Churfürst!
„Allergnädigster Herr!

„Ew. Königl. Majestät geruhen, Deroselben allerdemüthigst vor„tragen zu lassen, wasmaassen nach dem von Gott erhaltenen guten „Talente, ein neues musicalisches Instrument, Cymbal royal genannt, „inventiret, dadurch aber leider! so unglücklich gewesen, weil es ein „paar Orgelmacher vor dergleichen, als das von Ew. Königl. Maje„stät privilegirtes Cimbal d'amour Dero Hoff- und Land Orgelbauers,

„Gottfried Silbermanns, ist, ausgegeben haben, ich vor einen Contra-„venienten Dero hohen Privilegii im Appellation-Gericht angesehn „und demnach über Confiscation des Instruments, in 40 Rheinische „Goldgülden Straffe und Ersatz aller, über 100 Thlr. liquidirten Un-„kosten rechtskräftig bin condemniret worden. Wenn aber, Aller-„gnädigster Herr, ich, nach der Beylage sub ⊙ das Silbermannsche „Instrument durch meines nicht nachgemacht, beyde auch nicht einer-„ley sind, wenigstens ich auf einmahl ruinirt und um allen Muth zu „andern nützlichen Erfindungen gebracht würde, wenn es bey denen „Urtheile unveränderlich verbliebe;

„So unterwinde ich mich, Ew. Königl. Majestät allerfussfälligst „zu bitten. Derselben wollten doch geruhen, mich Unglückseeligen „über Annullirung der Confiscation des Instruments, von der andic-„tirten Straffe und Unkosten, durch Dero höchsten Machtspruch al-„lergnädigst zu befreyen und hierüber, dass ich dergleichen, als so-„thanes mein Insrument ist, nebst andern, so ich etwa künfftighin „noch inventiren möchte in Dero gesamten Landen ungehindert fer-„tigen und verkauffen dürfte, Allermildest zu verstatten, dafür ich in „aller Devotion verharre“

Ew. Königl. Majestät und Churfürstliche
Durchlaucht allerunterthänigster allergehorsamster
Johann Ernst Hänel.

Meissen, am 29. Decmbr. 1732.

Beylage ⊙

„Das allergnädigst Silbermann ertheilte Privilegium verbietet „binnen 15 Jahren a) das Silbermannsche Instrument nachzumachen „b) dergleichen unter seinem Nahmen in Ihro Königl. Majestät Lan-„den zu verkauffen. Das Letztere ist Beklagten nicht einmahl Schuld „gegeben worden; denn wer das Silbermannsche Instrument nach-„machen will, muss erstlich eine äuserlich von einem Silbermannschen „Instrument erweckte Idée, und hernach, solcher Idée conform ein „Instrument zu verfertigen, den Willen haben. Die Idée aber, wor-„nach Beklagter sein Instrument verfertigt, ist nicht äuserlich von „einem Silbermanischen Instrumente erwecket, sondern von seinem „Genie zur Instrument-Baukunst, durch tieffes Nachsinnen erzeuget „worden, am allerwenigsten aber hat er, bei Verfertigung seines In-„struments, ein Silbermanisches Instrument daraus zu machen, die „Intention gehabt, als Beklagter noch stündlich mit einem Instrument

„behaupten kann, woraus denn folget, dass er nicht dem Privilegio „zu wieder Silberman's Cimbal d'amour nachgemacht. Es erhellet „auch daraus weil es

„2) nicht dergleichen Instrument, als das Silbermannische ist, „denn obwohl die beiden Orgelmacher Gräbner und Heydenreich, „auf deren Aussagen allein das hohe Indicium geschehen, das Gegen- „theil daher vorgegeben, weil das Wesen des Silbermanischen In- „struments in dem Monocord und Anschlagen in der Mitte bestünde, „welches auch bey des Beklagten Instrumente zu befinden, so ver- „offenbaret sich ihr Irrthum daraus, dass das, was das Wesen einer „Sache heissen soll, wohl bey allen Individuis von derselben Art, „nicht aber bey einem einzigen andern Dinge angetroffen werden „muss, hingegen an dem, dass man auch Claviere gehabt, bei wel- „chen der Anschlag in der Mitte gewesen und daher Monocord Cla- „viere genennet worden, wie denn des einen Orgelbauers Gräbners „Vater selbst dergleichen Claviere soll gemachet haben, und hat „Silbermann, wenn das Wesen seines Instruments in dem Anschlage „in der Mitten bestehen soll, gar nichts neues inventiret, weil das „Monocord ein uhraltes Instrument und den Anschlag in der Mitten „führet, ja wenn solches verbothen sein solte, die Instrument Bau- „kunst ohne Fundament seyn, und endlich gar absterben müste. „Wiewohl das Wesen eines musicalischen Instruments gar mit ein- „ander nicht in etwas, das ins Gesichte, sondern das ins Gehör fället, „zu bestehen scheint. Denn von der Music und also auch einem „musicalischen Instrumente, kann auch ein Blinder, der aber des Ge- „höres mächtig ist, in soweit urtheilen, dass er sagen kann, ob es „einerley oder mancherley Klang, mithin einerley oder gesehen habe, „sowohl vom Monocord — als andern Clavieren eine grosse Diffe- „renz habe.

„Zu steuer der Wahrheit und dass sich alles nach obbeschrie- „benen Puncten in der That befindet, habe nach meinem wenigen „Begriff, bey Wissen und guten Gewissen attestiren sollen.

„Dressden am 7. Januar 1733.

Pantaleon Hebenstreit.

Auf diese Eingabe erfolgte noch an demselben Tage nachfolgender allerhöchster Bescheid:

„An Geheime Räthe.

P. P.

„Uns giebt Johann Ernst Hähnel in der Beifuge supplicando „zu vernehmen, was Gestalt auf die wegen eines von ihm gefertigten „musicalischen Instruments von ihm Cimbale Royale benennet, Gott- „fried Silbermann wider ihn Klage erhoben, und in Unserm Appella- „tions-Gerichte ein Urthel erhalten, Inhalt dessen er, Beklagter, nebst „Confiscation des instruments in eine Strafe von 40 RhGoldfl. und „Ersetzung aller über 100 Thaler hoch liquitirten Unkosten rechts- „kräftig condemniret worden mit unterthänigster Bitte, dass wir ihn „der Confiscation, Strafe und Unkosten in Gnaden entlassen und sein „instrument nebst andern, so er etwa in Zukunft inventiren möchte, „ungehindert zu fertigen und zu verkaufen Freiheit ertheilen möchten. „Ob nun wohl das in Unserm Appellations-Gerichte gesprochene Ur- „thel sich auf ein von Uns Silbermann ertheiltes privilegium cum jure „prohibendi gründet und solchen nach nicht anders ausfallen können; „Dieweil aber dennoch nach Aussage und Beglaubigung eines glaub- „würdigen Musici, so dergleichen Instrument besonders wohl zu trac- „tiren weiss, das Hähnelsche Instrument an Vollkommenheit fast sei- „nes gleichen nicht haben soll, und Unsere gnädigste Absicht dahin- „gerichtet, dass gute Künstler durch Verstattung freien Bewerks „vielmehr in Unsere Lande gezogen als durch Verboth und Ein- „schränkung abgehalten werden, Hähnel hingegen als ohnedem ein „Ausländer, wenn es bey dem Silbermannischen privilegio verbliebe, „und rechtliche Ausspruch in seinem rigore vollstrecket werden „sollte, allhier bey seiner bekannten Armuth nicht subsistiren könnte, „sondern wieder aus dem Lande zu gehen genöthigt würde; Als „sind wir nicht nur selbigen der Confiscation und Strafe gänzlich zu „entlassen, sondern auch ihm sein instrument und andere, so er in „Zukunfft inventiren möchte, von Silbermann und männiglich unge- „hindert fertigen und verkauffen zu lassen entschlossen; Begehren „demnach gnädigst, ihr wollet die Verordnung thun, dass in dieser „Sache weiter nicht verfahren, noch die Confiscation vollstreckt noch „die Straffe eingetrieben, solche vielmehr Beklagten gänzlich er- „lassen, und dagegen erwehntes sein musicalisch Instrument und an- „dere, so er inventiren möchte, von Silbermann und mäniglich un- „gehindert zu fertigen Freiheit ertheilet, darüber eine Concession „ausgefertiget und das Silbermannische Privilegium in soweit restrin-

„giret mit Eintreibung der in re indicato beruhenden Unkosten auch „Beklagter bey seinem bekannten Vermögen nicht übereilt noch da„durch aus Unseren Landen sich hinweg zu begeben und solche zu „meiden genöthiget, sondern ihn zu deren Abtragung hinlängliche „Zeit und Fristen verstattet werden. Hieran etc. Und Wir etc. Dat. „Dressden, den 7. Januarii 1733.

A. R.

ad Mentadum
Günther.

Als unparteiischer und sachkundiger Schiedsrichter war auf hohen Befehl ein nicht genannter Mann bestimmt worden, der folgendes Gutachten über das Cimbal Royal abgab:

„Nachdem mir Endesbemeldeten hoher Befehl ertheilet worden, „das Hähnelsche auf dem Rathhause zu Neustadt bey Dressden be„findliche Instrument zu besehen und von dessen Beschaffenheit um„ständliche Relation zu thun; So habe mich zwar unverzüglich dahin „begeben, sothanes Instrument aber dermaassen ruinirt befunden, „dass davon unmöglich ein vollkommener Concept gefasst werden „mögen; Inmittelst aber habe doch bey dessen verderbten Zustande, „dass der Verfertiger des Instruments Kunst und Geschicklichkeit „darbey erwiesen überhaupt aber, insonderheit aber soviel ange„merket

„1) dass das Instrument ein herkommenes sey von denen uhr„alten sogenannten Monocordia Clavieren, welches wir wohlwissend, „wenn die Orgel- und Instrumentmacher etwas neues abtheilen wol„len, sich dieses zum Fundament bedienen müssen, wiedrigenfalls „würden sie übel zu rechte kommen, doch weil das Instrument in „verderbtem Zustande gefunden, habe

„2) wegen der vielen Veränderungen oder Züge, welche das In„strument haben soll, desgleichen von dessen eigentlichen Klange, „welcher doch vermuthlich stark seyn muss, keine richtige Idée fas„sen können

„3) ist dieses Clavier, so nach dem Monocord eingerichtet, oder, „wie es die Orgel- und Instrumentmacher durchgehends Monocor„dien-Clavier nennen, so extraordinär und künstlich, dass alle unpar„theiische Kenner gewiss gestehen müssen, dass dergleichen Instru„ment noch nie gesehen worden.

„4) Gehet der Resonanz-Boden durch das ganze Instrument und „bedecket die Armen von denen Clavieren, dahingegen bey andern „Monocord- und gemeinen Clavieren solche bloss liegen

„5) Die Tangenten schlagen obberichtetermaassen durch eine in „der Resonanzdecke befindliche Oeffnung verborgener Weise an und „verdoppeln den Klang,

„6) ist der Discant befindlich, wo sonst ordinari der Bass, her- „gegen der Bass, wo der Discant lieget, welches auch etwas ganz „besonderes ist, und muss ich

„7) gestehen, dass das Instrument von allen andern, die ich je- „mahls mancherley Instrument gehöret habe? Denn nach Unterschied „des Klanges, welchen dieses oder jenes Instrument von sich giebet, „werden sie auch mit unterschiedenen Nahmen bezeichnet, welche „aber das Wesen einer Sache anzeigen. Da nun die vor Silbermann „attestirenden Orgelbauer selbstgestehen, dass zwischen dem Silber- „mannischen und Hähnelschen Instrumenten, dem Klange nach, ein „merklicher Unterschied sey; So kann letzteres nicht vor dergleichen, „als das erstere, mithin Beklagter nicht vor einen Contravenienten „des Privilegio gehalten, noch die res indicata exequiret werden, weil „selbige argumento Tit. 28 der Process-Ordnung nicht bestehen „kann, wenn sensus, als hier vornehmlich auditus, das Gegentheil „derselben am Tage leget um so viel weniger, weil zwischen beyden „Instrumenten, nach der gegentheiligen Zeugen eigenen Geständniss, „noch viel andere Differenzen, als nehmlich die Eintheilung, Züge „etc. vorhanden sind, und Beklagter die Zeugen, durch ihre eigene „Aussage, des Ungrunds dessen, was sie vor Silbermann deponiret „überführt haben würde, wenn er nur zulässliche Interrogatoria über- „geben und sie darüber abhören lassen dürfen, maassen ihr Attestat „nur auf ihre Meynung, nicht aber eine ganz gewisse und unumstöss- „liche Wahrheit gerichtet; Dannenhero armer Beklagter um soviel „mehr absolviret werden sollen, als in L. 192 § 1 d. R. 7. die Rechts „Regul heisset: in re dubia benigniorem interpretationem sequi, non „minus justius est quem tutius. Doch da solches nicht geschehen, „So getröstet er sich wenigstens, dass in Ansehung dessen allen Ihro „Kgl. Maith. einen allerhöchsten Macht Spruch in der Sache zu thun, „um soviel eher allergnädigst werden bewogen werden.“

Die hierauf erfolgte vorher angeführte Entscheidung war Gottfried Silbermann gar nicht bekannt worden, erst mehrere Monate

später erhielt der Meister Kenntniss davon, keinesweges gesonnen, die Sache als beigelegt zu betrachten, betrat er vielmehr nochmals den Rechtsweg um Recurs gegen diesen Allhöchsten Machtspruch einzulegen. Dieses hierauf bezügliche Aktenstück lautet:

Durchlauchtigster Churfürst,
Gnädigster Herr!

„Nachdem ich in meiner Jugend besonderen Trieb zur Orgelbau-„Kunst gehabt und solche in Strassburg behörig gelernet, so habe „mich in hiesige Lande gewendet zu Freyberg häusslich niederge-„lassen, und durch unermüdeten Fleiss mich dergestalt recoman-„diret, dass nicht allein sehr viele Orgeln in hiesigen Landen ohne „Tadel erbauet, sondern auch die besondere Gnade gehabt, dass Ew. „Königl. Hoheit Herrn Vaters Königl. Majt. preisswürdigsten An-„denkens, mich im Jahre 1723 zu Dero Hoff- und Land Orgel „Bauer allergnädigst angenommen, und wegen des damahlen neuer-„fundenen Musicalischen Instruments, Cymbal d'amour genanndt, der-„gestalt allerhöchst privilegiret, dass dergleichen binnen 15 Jahren „niemand nachzumachen bei 50 Rheinischen Goldgülden Strafe, ver-„stattet seyn solle. Ob nun wohl diese hohe Gnade gemeldete Zeit „über ruhig zu geniessen vermeynet, so habe doch im Jahre 1728 „erfahren müssen dass ein Orgel Bauer in Meissen, mit Nahmen Jo-„hann Ernst Hähnel die Vermessenheit gehabt, dieses so hoch pri-„vilegirte Instrument nachzumachen, und dahero meine Schuldigkeit „zu seyn geglaubet, solches behörigen Orths anhängig zu machen, „auch nach einem beinahe 5jährigen Process diese Satisfaction er-„halten, dass nach mehreren Inhalt dreyer vor Dero höchsten Ge-„richte hiesiger Lande gesprochener und ihm verbindlichen Rechts „Krafft erlangter Urthel nicht allein besagtes Instrument vorgedachten „hohen Privilegio zuwieder angefertiget, confisciret geachtet, und mir „verabfolget worden, sondern auch Beklagter mir die desfalls „verursachten Unkosten nach vorhergehender Ermässigung restituiren „sollen. Gleich wie ich nun ein dergestaltiges Recht, aus dem nim-„mermehr gesetzet werden könne, hierdurch erlangt zu haben, und „darauf Urthel und Recht zu befolgen berechtiget zu seyn geglaubet; „Also habe vor den hohen Appellation-Gerichte die diesfalls aufge-„laufenen Unkosten zu moderiren gebethen, und darauf den 30. Decbr. „a. p. zum Termin extrahiret mit nicht geringer Bestürzung aber er-„fahren müssen, dass nicht allein besagter Termin auf erhaltenes

„Pro Memoria aus dem Geheimden Cabinet wegen eines zu erge-
„henden Special-Rescripts rückgängig worden, sondern auch biss
„diese Stunde wegen des den Verlaut nach eingelegten Rescripts ich
„zu dem mir rechtskräfftig zugesprochenen Recht nicht gelangen,
„auch nicht einmahl den eigentlichen Inhalt desselben, und wornach
„mich in Zukunfft richten soll, erfahren können, darneben von mei-
„nem Gegentheile viele meinem wohlerlangten guten Nahmen nach-
„theilige Raisonements erdulten müssen. Allermassen aber gleich-
„wohl gedachtes Landesherrliches Privilegium und die daraufgespro-
„chenen Urthel mir beygefallen und ich durch derselben Rechts
„Krafft ein dergestaltiges unleugbares bündiges Recht erlanget, wel-
„ches mir nicht zu auferiren seyn will, auch nicht hoffen kann, dass
„Höchstgedacht Sr. Königl. Majestät mich aus selbigen so schlechter-
„dings setzen, und darbey die mir ehmals erzeigte Gnade entziehen
„wollen, wo es nicht auf ungegründetes einseitiges Vorstellen ge-
„schehen, zumahl daselbe allbereit in beyfolgenden allergnädigsten
„Rescript eben dieses was Urthel und Recht mir nachhero zuerkannt,
„zu vorhero allbereits gerechtest zugesprochen, ein folglich und wenn
„aus diesen Jure fortiter quaesito gesetzt werden und leider müste,
„mir allzu wehe geschehen, und ich nebst vielen andern von uner-
„müdeten Fleiss und Erfindung mehrerer nützlicher Instrumente ab-
„geschrecket werden würde, wenn voriges aus besondern Gnaden er-
„theiltes Landesherrl. Privilegium wieder Verschulden aufgehoben,
„da dadurch erlangte Recht suspendiret oder gar auferiret, und dar-
„neben vergeblicher Aufwand vieler Unkosten verursacht werden
„solte; Also unterwinde mich Ew. Königl. Hoheit in tiefster Unter-
„thänigkeit anzugehen, und Selbste Fussfällig zu bitten, mir zu mei-
„nem durch Rechtskräfftige Urthel wohlerlangten Rechte gerechtest
„zu verhelfen die Sache an Dero Appellations-Gerichte, dass solches
„denen gesprochenen Urtheln gemäss verfahren solle zu verweisen
„und die diesfalls gehörigen Orths gemessensten Befehl ergehen zu
„lassen. Ich erkenne sothane gerechteste Deferirung mit unterthä-
„nigsten Dank und verharre in unveränderter gehorsamster Treue

„Ewer Königl. Hoheit
unterthänigst gehorsamster
Gottfried Silbermann.
Hoff und Land Orgel Bauer.

Freyberg, den 9. Junii 1733.

Dieser Recurs blieb ohne Erfolg, Silbermann wurde abschlägig beschieden, wonach er den streitigen Punkt gänzlich fallen liess. Durch die hierbei gemachten Erfahrungen fühlte er sich wahrscheinlich nicht veranlasst, an eine Verbesserung und Vervollkommnung des Cimbal d'amour noch ferner zu denken. Dahingegen ergriff er den Gedanken, welcher vor beinahe einem Vierteljahrhundert von seinem Florentiner Collegen Cristofali (1711) angeregt und schon damals thatsächlich ausgeführt worden war, nämlich an Stelle der Tangenten und Docken eine Hammermechanik zur Tonerzeugung beim Klaviere anzuwenden.

Diese Idee war seit dem sehr rohen Versuche von G. Schröter in Dresden 1717 völlig in Vergessenheit gerathen. Wohl mochte Silbermann die ausserordentliche Tragweite dieses genialen Gedankens und die vollständige Umgestaltung nicht allein der Mechanik der Tasteninstrumente, sondern überhaupt der Hausmusik nur dunkel ahnen, keinesfalles aber mochte er völlig klar darüber sein, wie diese Idee praktisch verwerthet werden könne, denn nach J. S. Bachs Ausspruch liessen die ersten Versuche Silbermanns viel zu wünschen übrig. Thatsache ist, dass seit 1733 in der Instrumentbau-Werkstatt des Meisters zu Freiberg in Sachsen, ausser Orgeln, Cembalo's und Claviere auch Tasteninstrumente gefertigt wurden, welche eine Hammermechanik, aber noch keinen speciellen Namen hatten. Von einer Privilegirung und Benennung sah unser Meister diesmal gänzlich ab, da die bei dem Cimbal d'amour gemachten Erfahrungen ihn wahrscheinlich davon abschreckten.

Da es mir nicht gelungen ist, ein echtes Silbermann'sches Hammerclavier ausfindig zu machen und dasselbe einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen, so ist es unmöglich, mit Bestimmtheit zu behaupten, welcher Art dieser Mechanismus gewesen ist. Nur folgende Vermuthungen sein hier ausgesprochen. Kaum möchte der von Schröter erfundene in einem rohen Modell dem sächsischen Hofe 1717 übergebene Hammermechanismus auf Silbermann von Einfluss gewesen sein, wenigstens kann er nicht nachgewiesen werden. Wenn wir die 11 Jahre nach Silbermann's Tode zum erstenmale im dritten Bande (1764) der: „Kritischen Briefe über die Tonkunst" von Schröter verfasste Beschreibung und Abbildung seines Hammermechanismus lesen und sehen und damit die in der Critica musica 1723 in deutscher Sprache gegebene Christofali-Maffei'sche Beschreibung und Abbildung vergleichen, so wissen wir immer noch nicht, ob die von

Schröter 1764 veröffentlichte Mechanik völlig mit seinem 1717 dem Dresdner Hof übergebenen Modelle übereinstimmt. Dagegen kommen wir zu der Gewissheit, dass Christofali schon im Jahre 1711 ein Clavier gebaut hatte, dessen Hammermechanismus doppelte Hebel, Auslöser und für jeden Hammer einen freien Dämpfer besass. Dies ist unwidersprechliche Thatsache und kann trotz alles deutschen Patriotismus nicht weggeleugnet werden.

In wie weit nun Silbermann die eine oder die andere Mechanik zur Grundlage der seinen annahm, kann so lange nicht bestimmt werden, bevor nicht eines jener alten Silbermannschen Hammerclaviere irgend wo aufgefunden wird. Nur das Eine wollte ich noch erwähnen, dass es doch kaum glaubhaft erscheinen dürfte, Silbermann habe von jenem Artikel in der Critica musica keine Kunde gehabt, da doch J. U. König, der Uebersetzer jenes italienischen Artikels, mit Silbermann persönlich bekannt war. Ein in Dresden befindliches Pianoforte vom Jahre 1780, welches ein Schüler Silbermanns, dessen Name Wagner ist, in Dresden gefertigt hat, zeigt eine Nachbildung der Mechanik von Christofali, aber keine nach Schröter! —

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu den weiteren Schicksalen des Cimbal d'amour zurück, so finden wir, dass Silbermann selbst nach jenem Prozesse mit Hähnel weitere Verbesserungen nicht vorgenommen hat. Hingegen trat einer seiner Gehülfen Andreas Stein, der um 1740 oder 1750 bei Silbermann in Arbeit stand, bald nach dem Tode seines Meisters in Augsburg mit einem Cimbal d'amour hervor, welches aber weit komplicirter als das seines Lehrers war.

Nach Art der Kielflügel hatte das Stein'sche Cimbal d'amour drei Manuale, d. h. drei übereinander liegende Tastaturen, deren jede nicht nur ihren besonderen Saitenbezug, sondern auch eine andere Mechanik hatte. Das erste Manual repräsentirte einen vierchörigen Flügel mit Docken und Rabenkielen. Die vier Saiten dieses Manuales liessen drei verschiedene Oktaven erklingen, nämlich eine Saite den 16 Fuss-, zwei Saiten den 8 Fuss- und eine vierte Saite den 4 Fusston. Sämmtliche Saitenchöre konnten wieder unter sich durch einen Registerzug einzeln oder verbunden benutzt werden. Das zweite Manual repräsentirte eine Hammermechanik (Pianoforte), das dritte ein Cimbal d'amour mit Tangentenanschlag. Die Tastur vereinte demnach die drei von einander unterschiedenen Ton-

angaben der klaviermässigen Tasteninstrumente, wie sie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gleichzeitig nebeneinander vorhanden waren.

Erwähnenswerth erscheint es noch, dass diese drei Tastaturen durch Koppelung gleichzeitig in Thätigkeit gesetzt werden konnten. Ob dieses A. Stein'sche Cimbal d'amour weitere Verbreitung und Nachahmung gefunden hat, kann ich nicht behaupten.

Um 1770 trat in Regensburg Franz Jakob Späth noch einmal mit einem Cimbal d'amour vor die Oeffentlichkeit, aber ebenfalls mit wenig nachhaltigem Erfolge.

Dieser Späth'sche Versuch war die letzte Manipulation, welche mit der Tangenten- und Dockenmechanik vorgenommen wurde, denn schon fing das Andreas Stein'sche Fortepiano an, grössere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, namentlich da Mozart die Vorzüge dieser neuen Erfindung auf das lebhafteste hervorhob und bekanntlich später zu seinen öffentlichen Vorträgen sich nur der Stein'schen Flügel bediente. Auch die Mozart'schen Pianofortekompositionen weisen auf die Instrumente mit Hammermechanik hin, während die seiner Vorgänger entschieden den Klavierton verlangen. Eine verwandte Erscheinung begegnet uns bei Clementi, dessen Werke noch ausgesprochener die Hammermechanik voraussetzen.

Mit dem Anfange des 19. Jahrhunderts kamen die alten Claviere und Kielflügel auffallend rasch ausser Gebrauch, so dass seit dem ersten Viertel unsers Jahrhunderts die heranwachsende musikalische Jugend meist nur aus Erzählungen und Beschreibungen diese Instrumente kennen lernte. Selten findet man noch im Winkel eines Alterthumsmuseum ein saitenloses und unspielbares Exemplar dieses musikalischen Hausrathes und geistigen Labsales unserer Väter. Jetzt ist dies noch schwieriger, da man mit krassem Unverstande diese Ueberreste früherer Zeit der Vernichtung preis gegeben hat.*)

*) Als höchst nachahmungswerth sei hierbei erwähnt, dass Herr Kammermusikus M. Fürstenau in Dresden als Custos der Privatmusikaliensammlung des Königs von Sachsen aus den zurückgestellten Requisiten des Königl. Schlosses 4 Tasteninstrumente des vorigen Jahrhunderts hervorgeholt und im Lokale der Bibliothek zur Benutzung und dem Studium aufgestellt hat, welche in 1 Clavier, 1 grossen Kielflügel mit 2 Manualen und mehreren Registern, 1 Claviorganum (Clavier und Orgel), 1 Pianoforte von 1780 mit engl. Mechanik vertreten sind. Alle 4 Instrumente sind gut spielbar und rein in der Stimmung, so dass man gleich im Bibliothekslokale die älteren Tonwerke auf entsprechenden Instrumenten ausführen kann.

Von Gottf. Silbermann's hochgepriesenen und theuer bezahlten Arbeiten kennen wir jetzt nichts als einen Theil seiner Orgeln, von denen die in der katholischen Hofkirche zu Dresden die letzte und wohl besterhaltenste ist, welche keine Aenderung erlitten hat.

Dieses Silbermann'sche Werk bekundet bis zur Stunde durch sein Aeusseres, durch die Arbeit der einzelnen Theile, sowie durch die Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Pfeifengruppen ebenso die Uebersicht und Genialität, als auch die Solidität und Gewissenhaftigkeit des Verfertigers. Selbst die Wahl und Verwendung des verarbeiteten Materiales giebt davon Kunde, so dass diese Orgel bis heute, 116 Jahre nach erfolgter Einweihung, in ihrem Ganzen als neu gelten könnte.

Während der Fertigung dieser Orgel, beim Abstimmen der aufgestellten Pfeifen überraschte am 4. August 1753 der Tod den ehrwürdigen Meister. Hierdurch wurde jedoch die Vollendung nicht verzögert, denn schon am 1. Februar 1754 übergab der Neffe des Verstorbenen, Daniel Silbermann (gest. zu Dresden den 6. Mai 1766), der Kirchenbehörde das neue Werk zur Benutzung.

Wenn wir an dieser und mehreren andern Orgeln G. Silbermann's die höchste Sauberkeit und Accuratesse erkennen, so lässt sich bei den von Silbermann gefertigten Clavessins, Claviere etc., welche weit über Deutschland hinaus in England und Frankreich Verbreitung gefunden hatten, eine gleiche Vorzüglichkeit voraus setzen.

Durch das gänzliche Verschwinden der Silbermannschen Instrumente ist es gekommen, dass über eine der wichtigsten Epochen der Entwickelung der Tasteninstrumente die grösste Unklarheit waltet, selbst in den Schriften, welche sich speciell damit beschäftigen.

Hiergegen hilft nur das Inslebentreten eines Museums für Musik und deren Organe, auf welches der Verfasser dieses Aufsatzes schon vor mehreren Jahren aufmerksam machte, leider ohne jeden Erfolg.

Möge es auch hierin besser und vielleicht zunächst dadurch der erste Schritt hierfür gethan werden, wenn die Mitglieder „der Gesellschaft für Musikforschung" in ihren nächsten Kreisen auf die Realisirung dieser Idee durch das Erhalten alter Instrumente wirken wollten, wie dies mein Freund M. Fürstenau in Dresden in nachahmungswerther Weise gethan hat.

JOHANN SEBASTIAN BACH als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg, oder Lüneburg eine Pflegstätte kirchlicher Musik vom Professor W. Junghans. (Aus dem Ostern 1870 herausgegebenen Programm des Johanneums zu Lüneburg abgedruckt.) Lüneburg 1870. Stern. in 4°.

42 Seit. 10 Sgr. Der Herr Verfasser hat sich die mehrfachen Aufforderungen des Herrn Dr. Spitta in dem Archive zu St. Michaelis in Lüneburg nach dem Vorkommen des Namens Seb. Bach's nachzuforschen endlich so zu Herzen genommen, dass er statt der Auskunft darüber an den genannten Herrn, seine gemachten Funde sogleich der Oeffentlichkeit übergiebt. Was Seb. Bach selbst betrifft, so ist der Fund nur in der Hinsicht von Bedeutung, dass wir jetzt aktenmässig den Aufenthalt Seb. Bach's in Lüneburg an St. Michaelis vom 3. April bis 29. Mai 1700 als Mettenschüler und zwar wahrscheinlich als Diskantist nachweisen können. Dies ist die einzige Ausbeute über Bach selbst, doch ist der Herr Verfasser hierbei nicht stehen geblieben, sondern hat neben dieser scheinbar kleinen Notiz zugleich dem künftigen Biographen Bach's den Boden geebnet, indem er aktenmässig nachweist und ein interessantes Bild über den damaligen Zustand und Bestand aller musikalischen Ausübungen in Lüneburg giebt. Wir lernen den damaligen Notenbestand der Schule und des Chores kennen, aus denen Bach geschöpft haben konnte, ferner die Kantoren und Rektoren und erhalten ein kulturhistorisches Bild des ganzen Lebens in der Schule und der Stadt. Kurz, aus der kleinen Notiz entwickelt sich eine Reihe der wichtigsten und interessantesten Thatsachen damaliger Kunstausübung, verbunden mit einer grossen Anzahl neuer biographischer und bibliographischer Nachrichten, die aktenmässig beglaubigt sind und die das geschichtliche Feld ungemein bereichern. Wenn wir auch Herrn Dr. Spitta vor allem die Eröffnung dieses Bornes zu danken haben, so konnte die Ausführung in keine besseren Hände gelegt werden, als die des genannten Herrn Verfassers. Ich erwähne noch der Seite 30 angezeigten und beschriebenen Orgel-Tabulaturbücher im Manuscript, welche sich auf der Lüneburger Stadtbibliothek befinden. Der Herr Verfasser verspricht weiterhin über die Bände in der „Allgem. mus. Ztg." noch Weiteres mitzutheilen. Die Orgelkompositionen sind oft nur mit den Anfangsbuchstaben der Komponisten gezeichnet und hier entziffert Herr Junghans aus den Buchstaben P. M. H. = Peter Morhardt, aus D. M. W. M. = M. Weckmann, aus A. T. B. = Ascanio Trombetto, was mir nicht recht einleuchten will. Was kann wohl H. S. M. bedeuten?

Bitter (C. H.), Dr. CARL LOEWE's Selbstbiographie. Für die Oeffentlichkeit bearbeitet von C. H. Bitter. Mit dem Portrait Loewe's und mehreren Musikbeilagen. Berlin 1870 Wilh. Müller. in 8°. [2 Thlr.] XXIII u. 458. Nebst 31 S. Verzeichniss der Werke Loewe's von Frz. Espagne. Ein Drittel des Buches nimmt die Selbstbiographie Loewe's ein, während der übrige Raum durch Abdrucke

seiner Briefe ausgefüllt ist. Das Buch liest sich sehr gut, und wenn die Selbstgefälligkeit nicht so sehr zur Schau getragen wäre, so könnte man es sogar interessant nennen.

Decher (G.), Rationelles Lehrgebäude der Tonkunst. 1. Theil Theorie der Tonkunst. 1. Hälfte mit 1 Figurentafel u. 10 Notenblättern. München 1870. In Commission bei Theodor Ackermann. in 4°. [1 Thlr.] 52 Seiten. In der That verfährt der Herr Verfasser mit dem alten Lehrgebäude sehr rationell, indem er Alles umwirft und etwas ganz Neues aufstellt. Wir theilen in Kürze nur einige musikalische Bezeichnungen zur Charakteristik mit: Klangstufe, Klangfuss, Klangzoll, Klanglinie, Zollstufe, Tonsippschaft, Tonsippe. Das Notensystem wird aus zweimal drei Linien dargestellt; Erhöhungen und Erniedrigungen werden nicht durch Kreuze und B dargestellt, sondern durch die Stellung der Note, so dass die chromatische Tonleiter von c — $\bar{c}$ auf 13 verschiedenen Tonstufen dargestellt wird. Für cis und des u. s. w. kennt er nur eine Bezeichnung. Zu verwundern ist es nur, dass der rationelle Verfasser die Gestalt der Noten beibehalten hat.

KIRCHOFF & WIGAND in Leipzig. Katalog Nr. 285. Juni 1870. Enthält von Seite 16 bis 22 ein Verzeichniss werthvoller Musikalien und Schriften über Musik. Wir erwähnen z. B. Marenzio's Madrigali a 4 voci, lib. I. Venet. 1592, vollständiges Exemplar (11 Thlr. 10 Sgr.). Listenius, Musica, Norimb. 1548 (6 Thlr. 20 Sgr.). Briegel's geistliche Arien erstes und zweites Zehen. Gotha 1660, in Partitur (4 Thlr.) und hymnologische Werke von 1570 und 1606.

Die Herren Fr. Chrysander und Prof. H. Bellermann sind aus dem Mitgliederverbande unter die Abonnenten der Monatshefte getreten und wünschen dies öffentlich angezeigt.

Die Statuten der Gesellschaft für Musikforschung sind gratis durch jede Buchhandlung von der Trautwein'schen Buch- & Musikhandlung zu beziehen.

Von dem 12. Bande der Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI., 32 französische Lieder von 4—6 Stimmen von *Josquin*, *Richafort*, *Jannequin*, *Claudin*, *Clemens non papa*, *Lassus*, *Crecquillon* etc. enthaltend, ist noch ein kleiner Vorrath vorhanden, der an die Mitglieder statt für 6 Thaler für 3 Thaler verkauft werden soll. Bestellungen sind an die Redaktion zu richten.

Gesucht wird Catelani, Angelo: Bibliografia di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone (1856).

Die Redaktion.

Hierzu 1 Bogen Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.
Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 10.

EIN BEITRAG ZUR MUSIKGESCHICHTE

aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, nach dem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten von Arnold Schlick", 1511.

(Von **Raym. Schlecht.**)

Herr Rob. Eitner hat in diesen Blättern (1. Jahrg. Nr. 5—8) einen Abdruck des obengenannten Werkes, sowie der Orgel-Tabulatur desselben Autors*) besorgt und damit der Musikgeschichtsforschung einen Dienst von grösster Bedeutung geleistet.

In Beiden, besonders aber im Ersten liegt ein solcher Schatz von Material enthalten, dass es uns möglich wird, nicht nur genaue Einsicht in den Orgelbau der damaligen Zeit zu gewinnen, sondern auch aus den an seine Belehrungen über den Bau der Orgeln geknüpften Bemerkungen wichtige Aufschlüsse über die Musikzustände seiner Zeit, besonders aber über den Choralgesang und dessen Begleitung mit der Orgel schöpfen können.

Im folgenden Aufsatze will ich es versuchen, diesen Schatz zu heben.

---

*) In der Einleitung zur „Tabulaturen etlicher Lobgesäng und lidlein etc." ist irrthümlich als Verfasser Arnold Schlick, der Jüngere oder der Sohn genannt. Der Verfasser der „Tabulaturen" ist ebenfalls Arnold Schlick, der Vater, das geht klar hervor: 1) aus dem Druckprivilegium für den „Spiegel"; da heisst es dass das Privilegium auch für die „Tabulatur und dergleichen zu den Orgeln und andern Saitenspillen" dienstlich, so er in kurz auch auffzurichten und den tag zu bringen willens sey — erbeten und gewährt worden sei, 2) aus der Bitte des Sohnes und der Antwort des Vaters, welche der „Tabulatur" vorgedruckt sind. (Schon in den „Zusätze u. Verbesserungen" (S. 115) erwähnt. D. Red.)

In der Vorrede zu seinem „Spiegel" gibt Vater Arnold zuvor den Grund an, der ihn zur Abfassung dieses Werkes bewog. Es ist der Dank, zu dem er sich gegen Gott und seine Gönner verpflichtet hält. Er glaubt, dass er in der Wahl des zu behandelnden Stoffes diesen Dank am Besten bethätigen könne, einerseits, weil die Musik überhaupt die vorzüglichste unter den Künsten ist, was er durch Anführung der alten Sagen über die Wirkungen der Musik zu beweisen sucht; anderseits, da er durch eine Belehrung über den Bau und die Behandlung der Orgeln dem Lobe Gottes, den Kirchen und Organisten den erspriesslichsten Dienst zu leisten glaubt.

Er theilt seine Abhandlung in folgende 10 Capitel:

1. Capitel. Von der Aufstellung der Orgeln, dass sie gut ins Gesicht und Gehör fallen, und gut erhalten bleiben.

2. Capitel. Von den Pfeifen und ihrer den Sängern und Organisten entsprechenden Tonhöhe.

3. Capitel. Von der Brauchbarkeit der Orgelwerke in Ansehung des Organisten.

4. Capitel. Von der Eigenschaft der Pfeifen und des dazu verwendeten Metalls.

5. Capitel. Von den Registern.

6. Capitel. Von der Mixtur.

7. Capitel. Von dem Verhältniss der Chöre zu einander.

8. Capitel. Art und Zeit die Orgeln zu stimmen.

9. Capitel. Von der Windlade.

10. Capitel. Von dem Winde und den Bälgen.

Im Verlaufe dieser Abhandlung können wir jedoch dieser Eintheilung nicht genau folgen, sondern betrachten zuvor:

I. Die Geschichte der Orgel, wie sie sich aus der Schrift Schlick's ergibt, dann

II. die Andeutungen, welche sich in derselben über den Choral, dessen Tonarten, und den Mensuralgesang, nebst der Begleitung desselben mit der Orgel finden.

1. Was vor der Aufstellung eines Orgelwerkes zu beachten ist.

Wenn der Bau einer Orgel beschlossen ist,

1) bestimme man den Platz derselben. Dieser sei

a) wenigstens in grossen Kirchen nicht zu ferne vom Altare, damit der Organist stets im Einvernehmen mit dem Geistlichen bleibe, und die Orgel am Altare deutlich vernommen werden

könne, auch wenn nur mit einem schwachen Register gespielt wird.

b) Stehe die Orgel auch nach dem Verhältnisse der Kirche an einem Platze, wo sie einen guten Eindruck auf den Beschauer macht.

c) Werde die Orgel so aufgestellt, dass sie vor allem schädlichen Einflusse, der Witterung, des Staubes, der Ratten und Mäuse etc. bewahrt sei. Dasselbe gilt auch von den Bälgen, welche durch eine eigene Balgkammer vor Sonnenhitze und Feuchtigkeit geschützt sein sollen.

2. Das Aeussere der Orgel diene der Kirche zur Zierde und der Gemeinde zur Erbauung, wozu sie mit passenden Figuren und Gemälden geziert sein möge. Dagegen soll Alles ferne bleiben, was zum Lachen, zur Kurzweil, oder zum Aergerniss Anlass geben könnte, was leider bei manchen Orgeln nach Schlicks Zeugniss statt fand.

3. Sorge man für eine solide und unwandelbare Unterlage, auf welche die Orgel zu stehen kommen soll.

2. Von dem Umfange und der Tonhöhe der Orgel.

Um die Ausdrucksweise Schlicks zu verstehen, muss man sich vorerst über die Bezeichnung der Tonstufen bei den Alten verständigen. Dazu bedienten sie sich der sechs Sylben: Ut Re Mi Fa Sol La, welche dem Hymnus „Ut queant laxis“ auf das Fest des Hlg. Johannes des Täufers entnommen sind. Von diesen bezeichneten die Sylben Mi — Fa immer einen halben Ton; sie wurden mit der unbeweglichen Leiter so verbunden, dass Mi — Fa stets auf h — c, e — f oder a — b treffen musste; dadurch musste Ut entweder auf g — im harten Gesange, — oder auf C im natürlichen, oder auf F im weichen Gesange treffen. Selbstverständlich kamen dadurch auf mehrere Buchstaben der unbeweglichen Skala zwei, ja drei solcher Sylben zu stehen, welche mit dem Buchstaben selbst zugleich ausgesprochen wurden, um die gleichnamigen Stufen von einander zu unterscheiden. An sich unterschieden sich die Buchstaben der Skala durch ihre Form. Man begann die Skala mit dem griechischen Γ, dem man schon Anfangs des 14. Jahrhunderts noch ein F zufügte, die nächsten sieben Töne waren mit grossen lateinischen Buchstaben bezeichnet, die nächsten sieben mit kleinen, und die folgenden mit Doppelbuchstaben, so entstand folgende Tonleiter. Das tiefste F

Beilage I.

	Graves									Acutae								Superacutae								
						Finales																				
	F	Γ	A	H	C	D	E	F	g	a	b	♮	c	d	e	f	g	aa	bb	♮♮	cc	dd	ee	ff	gg	aa
Cantus mollis	fa	ut	re	mi	fa	sol	la																			
Cantus naturalis					ut	re	mi	fa	sol	la																
Cantus mollis, Tetrachordum synemenon								ut	re	mi	fa		sol	la												
Cantus durus, Tetrachordum diezeugmenon									ut	re		mi	fa	sol	la											
Cantus naturalis													ut	re	mi	fa	sol	la								
Cantus mollis																ut	re	mi	fa		sol	la				
Cantus durus																	ut	re		mi	fa	sol	la			

unter Γ hiess: F fa, die Oktave davon F fa ut; D hiess: D sol re, dessen Oktave: d la sol re, und die Oktave dieses: dd la sol.

Mit dieser Vorkenntniss ausgerüstet, können wir an die Bestimmung des Umfanges der Orgelwerke gehen.*)

Alle Orgelwerke hatten im Manuale 24 natürliche Töne von F fa unter Gamma ut, bis aa (Abdruck 3. Cap. S. 88), im Pedale genügen 12, vom Contra F bis c, eine Duodecima Fa unter Gamma ut und c sol fa ut (3. Cap. S. 90) ohne Einrechnung der Halbtöne.**)

Schlick bezeichnet nun viererlei Werke nach Verschiedenheit ihres Umfanges und zwar:

1. kleine Werke von F fa bis aa, mit gleichtönendem Pedale. (S. 85.)

2. grössere, eine Quint tiefer, dem Umfange nach, aber von gleicher Benennung, jedoch klangen alle Stimmen eine Quint tiefer, auch ohne selbstständiges Pedal, in denen c sol fa ut die Länge des F fa hat. (S. 84.)

3. für grosse fügt er unter das F fa noch eine Oktave, die er in das Pedal verlegt, hinzu.

4. noch grössere, deren längste Pfeife 20, 24, ja 30 Schuh lang

---

*) Hier ist der Vollständigkeit wegen eine kurze Geschichte der Orgelstimmung in den verschiedenen Perioden anzuführen.

Nach Prätorius, Syntagma musicum, Tom. II. Organographia, 3. Theil, hatten die ältesten Orgeln (im 14. zum Theil auch noch im 15. Jahrhundert) im Manuale oder Diskant einen Tonumfang vom grossen ♮ bis zum aa und im Pedale vom ♮ bis wieder ♮. Das ♮ als längste Pfeife mass 31 Braunschweiger Fuss = 8838 Millimeter; daraus ergiebt sich eine Schwingungszahl von 17,4 für die Sekunde, so dass sich dieses ♮ zwischen C und D unserer jetzigen Stimmung einreiht. Da Prätorius bemerkt, dass diese Werke einen guten und bald 1½ Ton höher waren als die zu seiner Zeit (1614), so geht daraus hervor, dass sich seither die Stimmung nicht sehr verändert hat.

In dieser Stimmung blieben sie noch als Heinrich Traxdorf 1464 dem Pedale noch A zufügte in seinem für St. Sebald in Nürnberg gebauten Werke.

Eine wesentliche Umgestaltung ergab sich als Conrad Rotenburger seine 1475 für die Baarfüsserkirche in Nürnberg erbaute Orgel 1493 so erweiterte, dass er sie im Pedale bis zum Contra F führte und das Manual ebenfalls von F bis aa ausdehnte. Hier schliesst sich nun die Orgel Schlick's an.

**) S. 90 protestirt Schlick feierlichst gegen die damals schon auftauchende Meinung Einiger, dass man die 2 tiefsten Halbtöne im Pedale, das post Fa und post Gamma, d. i. Fis und Gis, entbehren könne. Welche der Meinung sind, die irren, dass ich ihrer Etlichen selbst gesagt und gezeigt habe, wie die jetzt gemeldeten Tasten zu dem Chorgesang und sonst zu guten Consequenzen wohl dienen, dass sie aber nicht ein Jeder zu brauchen weiss, darum soll man sie nicht unterwegen und ein ganzes Werk unvollständig machen lassen.

sind, welche er aber geradezu verwirft mit den Worten: Es ist durchs Gehör nicht wohl zu unterscheiden, was darauf gespielt wird, wegen der Grösse und Menge der Pfeifen. Es sind auch die Organisten nicht so frei und gewaltig ihre Uebung darauf zu vollbringen, als auf den kleinen Werken, wegen des starken Winddruckes infolge der grossen Ventile. (S. 84.)

Damit wir die von Schlick angeführten grösseren Werke richtig zu würdigen verstehen, müssen wir zuerst die Tonhöhe des ersten kleineren Werkes betrachten.

Schlick bestimmt als die Länge der Pfeife für das F fa unter Gamma ut 16mal die Länge eines am Rande angegebenen Striches (2. Cap. S. 84), welcher in der Anmerkung zu $4\frac{7}{8}$ Zoll rheinisch angegeben ist. Diese geben eine Länge von 6,5 Schuh rh. Nun stimmt aber eine Pfeife mittlerer Mensur von 8′ Länge in bayer. Masse oder 7,44 rh. Fuss C mit 66 Doppel- oder 132 einfachen Schwingungen in der Sekunde, wenn das eingestrichene (Stimmgabel) a zu 440 Doppel-Schwingungen angenommen wird. Da sich die Schwingungszahlen umgekehrt verhalten wie die Längen, so treffen auf das F unter Gamma $66 \times \frac{4}{3} = 88$ Schwingungen bei einer Pfeifenlänge von $7{,}44 \times \frac{3}{4} = 5{,}58'$ rh. Durch dasselbe Gesetz lassen sich die Schwingungen für die von Schlick angegebene Pfeifenlänge des Tones F bestimmen. Wir erhalten die Proportion 5,58 : 6,5 : 5,58 Pfeifenlänge = 88 : X Schwingg., welche uns für die Pfeifenlänge von 6,5 rh. Fuss 74,8 Schwingungen in der Sekunde gibt.

Dieses Schwingungsverhältniss entspricht nach unserer gegenwärtigen Stimmung nahezu dem Tone D, wie aus der beiliegenden Zusammenstellung sämmtlicher von Schlick bezeichneter Orgelwerke mit der gegenwärtigen Orgel bezüglich ihrer Tonhöhe erhellt. (Beilage II.)

Daraus ergibt sich unwidersprechlich, dass die Orgeln zu Schlicks Zeiten um eine gute kleine Terz tiefer standen als heut zu Tage.

Diese Tonhöhe (Chormass) erklärt Schlick als das geeignetste für Sänger und Organisten; daher lässt er auch jenen Orgelwerken Gerechtigkeit widerfahren, welche noch eine Oktave tiefer hinabreichen, welche in das Pedal zu liegen kam. (Vergl. 5. Cap. S. 96.) Es erhielt dadurch die tiefste Pfeife 13 Schuh rh. und ein Schwingungsverhältniss von 37,4; ohne dass sich sonst an den Verhältnissen der Orgel etwas änderte. (Siehe Beil. II.)

Beilage II.

Umfang und Tonhöhe der Orgeln nach Arnold Schlick.

Nach Schlick: Schwingg.	Nach Schlick: Eine Octav tiefer als das erste, empfohlen.	Nach Schlick: Eine Quint grösser.	Nach Schlick: Erstes und kleineres Werk.	Modernes System: Schwingg.	Modernes System: Töne
				16,5	C 32'
	F 30' (Die grössten Werke; nicht gebilligt.)				D
					E
	F 24' (Die grössten Werke; nicht gebilligt.)				F
					G
	F 20' (Die grössten Werke; nicht gebilligt.)				A
					H
				33	C 16'
37,4	F fa 13'			37,125	D
42,075	Γ ut			41,25	E
47,34	A re			44	F
49,8	H mi	F fa 9,8'		49,5	G
56,1	C fa ut	Γ ut		55	A
63,1	D sol re	A re		61,875	H
70,9	E la mi	H mi		66	C 8'
74,8	F fa	C fa ut	F fa, 6,5' rh.	74,25	D
82,15	Γ ut	D sol re	Γ ut	82,5	E
94,68	A la mi	E la mi	A la mi	88	F
99,6	H mi	F fu ut	H mi	99	G
112,2	C fa ut	G sol re ut	C fa ut	110	A
126,2	D sol re	a la mi re	D sol re	123,75	H
141,8	E la mi	♮ mi	E la mi	132	c 4'
149,6	F fa ut	c sol fa ut	F fa ut	148,5	d
164,3	G sol re ut	d la sol re	G sol re ut	165	e
189,36	a la mi re	e la mi	a la mi re	176	f
199,2	♮ mi	f fa ut	♮ mi	198	g
224,4	c sol fa ut	g sol re ut	c sol fa ut	220	a
252,4	d la sol re	aa la mi re	d la sol re	247,5	h
283,6	e la mi	♮♮ mi	e la mi	264	c 2'
299,2	f fa ut	cc sol fa	f fa ut	297	d
328,6	g sol re ut		g sol re ut	330	e
378,72	aa la mi re		aa la mi re	352	f
398,4	♮♮ mi		♮♮ mi	396	g
448,8	cc sol fa		cc sol fa	440	a
504,8	dd la sol		dd la sol	495	h
567,2	ee mi		ee mi	528	c
598,4	ff fa		ff fa	594	d
657,2	gg sol		gg sol	660	e
757,44	aaa la		aaa la	704	f

Beila

Manual und Pedal-Klaviatur

1/4 der natü

Fis
Γ ut
B fa
b fa
F fa
Γ ut
A re
H mi
C
D
E
F
G
a
h mi
c

B fa
F fa
Γ ut
A re
H mi
C fa ut
D sol re

ge III.

nach Arnold Schlicks Angabe.

rlichen Grösse.

d
e
f
g
aa
bb fa
hh mi
cc
dd
ee
ff
gg
aa

E la mi

F fa ut

G sol re ut

a la mi re

b fa

h mi

c sol fa ut

Wie die unmässig grossen Werke verwirft Schlick auch die um eine Quinte tieferen und weiset ihre Unzweckmässigkeit durch triftige Gründe nach, während er damit die Zweckmässigkeit der von ihm empfohlenen Verhältnisse darthut. Er sagt

1. Auf den von ihm empfohlenen Werken spiele man die Gesänge I. toni, (welche ihren natürlichen Sitz in der Oktave D sol re bis d la sol re haben) aus G, was für den Chor und den Organisten bequem ist. (Man beachte, dass gegen unsere Stimmung die der alten Orgeln um eine kleine Terz tiefer ist, der Gesang sich also eigentlich in der Oktave von E zu e bewegte.)

Auf einer um eine Quint tiefer liegenden Orgel müsse man diese Gesänge aus d la sol re spielen, dazu reicht aber das Pedal in der Höhe nicht aus, der Organist müsste also die im Pedale fehlenden Töne auf dem Manuale nehmen, wodurch oft so weite Lagen entstehen, dass er nicht alle Stimmen greifen könnte, dieselben also auslassen müsste. Ein ebenso störender Fall sei auch der, wenn zwei Stimmen zusammentreffen auf einem Klavis, der nicht mehr im Pedale sich findet; wodurch das Spiel leer wird. So verhält es sich auch mit den übrigen Tonarten, während der Organist auf den tieferen Werken oft aus Kreuz- und B-Tonarten zu spielen hat, was nicht jeder in seiner Fertigkeit hat.

2. werden auf den ersteren Werken die häufigen Modulationen in a la mi re vermieden, welche wegen des zu hohen Gis nicht gut sich hören.

3. werden in den niederen Werken die Rauschwerke, Brumhörner und Trompeten (Zungenregister) bald zu hoch, bald zu tief.

Hier macht Schlick die Bemerkung, dass er von einem Orgelwerke gehört habe, auf dem man durch einen Registerzug die ganze Klaviatur des Manuals und Pedals um einen Ton verschieben konnte. Solche Vorrichtung hielte er für sehr vortheilhaft.

3. Von der Klaviatur.

Das Manual zählt 24 natürliche Klaves von F bis aa, d. i. vom grossen F bis zum 2 gestrichenen a. Nach der Anmerkung 42 S. 89 beträgt die Länge der Halbtöne oder Obertasten $2\frac{1}{2}''$ rh. = $65{,}6^{mm}$, die Länge der Untertasten $4\frac{1}{4}''$ rh. = 111^{mm}, und die Ausdehnung einer Oktave = $2 \times 3\frac{7}{8} = 7\frac{3}{4}''$ rh. = $202{,}7^{mm}$, was nach unserer Tastengrösse eine None beträgt; die Beilage III stellt das Tastenverhältniss einer Oktave dar.

Für die Pedal-Klaviatur gibt Schlick folgende Mensur: Die Klaves sollen $5 \times 2\frac{3}{8}''$ lang sein, das gibt $11\frac{7}{8}''$ rh. = 310^{mm}; die Länge der Halbtöne oder Obertasten beträgt den fünften Theil der Untertasten, also $2\frac{3}{8}''$ rh. = 62^{mm}. Die Breite dreier Klaves mit ihren zwei Zwischenräumen gibt Schlick auf $7''$ rh. = 183^{mm} an, mit dem Bedeuten, dass die Zwischenräume grösser sein müssen als die Breite einer Taste, so dass man ziemlich das Rechte treffen wird, wenn man auf eine Taste 2 Theile = $30{,}5^{mm}$ und auf einen Zwischenraum 3 Theile = $45\frac{3}{4}^{mm}$ nimmt, so dass die ganze Länge des Pedals von 12 Untertasten $869\frac{1}{4}^{mm}$ betrug, was noch nicht so viel beträgt als bei uns ein Pedal von einer Octave.

Mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit bestimmt der Auktor die Anfertigung der Klaviatur, namentlich, dass die Obertasten nicht zu tief fallen und mit den Untertasten gleichstehen, die Tasten selbst nicht „blochet“ — blöckisch, roh — gearbeitet seien; ferner dass die Verbindung derselben mit den Ventilen zweckmässig sei, damit das Spiel leicht werde, um darauf spielen und „das Gerede“ — Läufwerk (vergl. p. 92) wohl mit Nachahmungen, dass eine Stimme gleichsam mit der anderen spricht — machen zu können.

Eine besondere Abweichung in der Anordnung der Tasten im Pedale bemerkt Schlick p. 91. Er will nach altem Gebrauche die Taste für h nicht als Untertaste, sondern als Obertaste behandelt wissen, und zwar höher als die b-Taste, damit letztere beim Niedertretten des h nicht berührt werde.

Hierauf wendet er seine Aufmerksamkeit dem Verhältnisse des Abstandes der Klaviere untereinander und vom Orgelstuhle zu den Klavieren zu. Hat die Orgel zwei Manuale, so soll das obere Klavier vom Pedale $6 \times 5\frac{3}{4}$ Zoll rh. entfernt sein, hat sie aber nur ein Klavier, so ist dieses etwas tiefer zu stellen. Schlick will, dass die Vorderarme des Spielers mit den Ellenbogen in wagerechter Lage sich befinden und sich nicht zu erheben haben. Der Orgelstuhl soll vom Pedale an eine Höhe von $5 \times 5 = 25$ Zoll rh. erhalten (S. 92, Anm. 64), „es sollt einem Mann ziemlich gemeiner Grösse wohl bequem sein.“

Hier muss irgend eine Irrung statt finden, entweder im Abmessen der Linie oder in der Angabe der Zahl. 25 Zoll rh. sind 656^{mm}, das ist eine Höhe, dass ein sehr grosser Mann kaum die Pedaltasten erreichen kann. Für mittlere Grösse reichen 600^{mm} hin, damit die Füsse nicht mehr auf dem Pedal aufstehen, was Schlick S. 92 mit

den Worten tadelt: „Wo der Stuhl so nieder ist, dass ihm die Füss auf dem Pedal liegen, dass er sie all Noten muss aufheben, der macht nicht viel Gerede oder Läufwerk in dem Basscontra.

Das Pedal soll unter dem Manuale liegen, dass das Fa unter dem Gamma ut im Manual über das A re, oder zwischen A re und Gamma ut im Pedale, und die oberste Taste im Manuale aa la mi re über das B fa mi, oder zwischen b fa mi oder a la mi re im Pedale zu stehen kommt. (Siehe die Zeichnung im verjüngten Massstabe ¼ nat. Grösse Beil. III.)

(Fortsetzung folgt.)

WEITERES ÜBER JOACHIM VON BURCK.

Die auf Seite 65 ff. dieser Zeitschrift gemachte Mittheilung über Joachim von Burck war kaum gedruckt, als mein werther Freund, Herr Professor Irmisch, mich zufällig auf eine Quelle führte, die noch einiges Neue für das Leben jenes Meisters hergiebt, und das früher Gesagte in erwünschter Weise ergänzt und bestätigt, auch berichtigt.

Im Jahre 1611 gab der Rektor der Sondershäuser Schule, Matthäus Zimmermann, bei Weidner in Jena fünf Bändchen lateinischer Carmina heraus, in denen sich drei finden, welche auf Joachim von Burck Bezug haben. Das erste, der Zeit nach, steht pag. 501, und stammt vom 9. Juni 1603. In diesem Jahre war die Orgel der St. Andreas- (jetzigen Trinitatis-) Kirche zu Sondershausen renovirt worden, und man hatte zur Prüfung des Werks Joachim von Burck aus Mühlhausen und Henricus Compenius aus Nordhausen, beides bedeutende Sachkenner, berufen. Nach beendigter Prüfung vereinigte man sich zu einem Mahle, und hier lernte Zimmermann den Meister Joachimus, den er schon lange in seinen Kompositionen verehrte, zuerst persönlich kennen. Als derselbe nun gar über Tisch in gebundener Rede Trinksprüche ausbrachte, die selbst einem „Magister“ Ehre gemacht hätten, schloss Zimmermann entzückt mit dem greisen Künstler Freundschaft, und verfasste ein Gedicht in Distichen auf dies Ereigniss, dem er noch ein Anagramm des Namens „Joachimus a Burg“ hinzufügte. Das Gedicht, dem ich zum allgemeinern Verständniss eine Uebersetzung beigebe, lautet so:

Cl. V. Musurgo veterano
Dn. Joachimo à Burck, Amico
novo, quem dudum novi,
nec novi.

1603.
9. Jun.

Ad nutum nostri, praestans *Joachime,* Senatûs,
Auribus et digitis *organa* nostra probas.
Concordes tecum claves Compenius urget,
Quem *Northusa* virum suspicit artificem.
Bellè. judicium *Musurgi* Musica poscit,
Ceu crepidas Sutor judicat usque bonas.
At, mihi Musurgus dum saltem crederis; ecce!
Te quoque factorem carminis esse, patet.
In mensâ recitas et cudis metra, Magister
Et Vates hodie qualia rarò facit.
Carior ergo manes mihi, post, *Joachime,* Poëta,
Nec potes ex animô (crede!) labare meô.
Utque vir is maneas, quem frons et dextera spondet,
Accipe (de nutû) gluten amicitiae.
Hanc nostram quoties perlustras postmodô Laurum,
Cordis me toties ignibus ure tui.
Haec etiam quando releges *anagrammata;* Fautor
Sponte memor poteris nominis esse mei.

Dem berühmten Manne, dem alterfahrenen Musiker
Herrn Joachim von Burck, dem neuen Freunde,
welchen ich schon lange kannte,
und doch nicht kannte.

Auf den Wunsch unsres Senats, vortrefflicher Joachimus,
Prüfst du mit Ohr und Hand unser Orgelwerk.
Mit dir spielt die harmonisch erklingenden Tasten Compenius,
Den als kunstfertigen Mann Nordhausen verehrt.
Recht ists. Die Musik verlangt das Urtheil eines Musikers,
Wie auch der Schuster nur stets gute Sohlen beurtheilt.
Aber während du mir nur als Musiker galtest, siehe,
So ists nun offenbar, dass du auch Versemacher seist.
Ueber Tisch deklamirst und schmiedest du Reime, wie ein Magister
Und Dichter heute sie selten verfasst.
Theurer; darum bleibst ferner du mir, o Dichter Joachimus,

Und kannst nicht meinem Sinn entfallen, glaube mirs.
Und damit der Mann du bleibst, den mir Antlitz und Handschlag verspricht,
So empfange hier, wie du gewünscht, den Kitt der Freundschaft.
So oft du später dies mein Lobgedicht durchliesest,
Gedenke meiner warm in deinem Herzen,
Auch wenn du diese Anagramme wiederlesen wirst,
Erinnere dich wohlwollend und gern meines Namens.

Das zugehörige Anagramm findet sich pag. 632. Zimmermann war ein grosser Freund dieser Spielereien — „lusus animi“ nennt er sie selbst — und füllte damit das ganze fünfte Bändchen seiner carmina. Besonders im Jahre 1603 scheint ihn die Anagrammensucht befallen zu haben: denn bei weitem die meisten sind in diesem Jahre gemacht; der Rest, obwohl man ihn darum auslachte, wurde noch bei Herausgabe der Gedichte angefügt. Mühe genug hat er wohl oftmals dabei verschwendet. Auch dem in Rede stehenden kleben ordentlich Schweisstropfen an.

Joachimus a Burg.
Hac bis ago virum.

Musurgus veteranus ad tyronem:
Prae me nunc centum cudis promisque motectas:
Hac *ego, tyro, tuâ* bis ago *in arte* virum.

Hinter „hac“ muss man sich „motecta“ hinzudenken, so dass der Sinn wäre:

Mit dieser (Motette) stehe ich doppelt meinen Mann.

Das incorrect gebrauchte „prae“ am Anfange des Hexameters kann hier wohl nur bedeuten: in meinem Beisein, unter meinen Augen. Also:

Der alte Musiker an den jungen.
Vor meinen Augen fertigst du jetzt hundert Motetten ohne Unterschied.
Mit dieser, o Jünger, stehe ich doppelt meinen Mann in deiner Kunst.

Dass das Verhältniss zwischen Zimmermann und Moller Bestand hatte, sieht man noch aus einer metrischen Epistel, welche ersterer im Jahre 1609 an Balthasar Dinaeus in Mühlhausen richtete, da dieser ihn zur Hochzeit seiner Tochter eingeladen hatte. Dort freut er sich Joachim wiederzusehen, und hat dessen dichterische Leistungen nicht vergessen:

Musurgum lustrabo bonum veteremque Poëtam
A Burck qui dium nomen et omen habet.
(pag. 264.)

Bald darauf bot ihm der Tod des Freundes die letzte, schmerzliche Gelegenheit, seine Verskunst zu zeigen. Auf pag. 375 lesen wir:

T.[umulus] Musici celeberrimi Joachimi 1610.
Möller à Burck, Senatoris spectatissimi 24.
in imperiali Mülhusâ Thuringorum. *Maii.*

Helmboldus veluti sacer
Plures Theologos sacris
Mirè textibus antëit:
Sic *à Burck Joachimus* hic
Concentû lepidissimô
Musurgos praeit inclitos
Vivens atque valens. Schola
Et templum mihi testis est:
Et convivia musica,
Et convivia civica,
Et convivia rustica.

Nunc, vitae satur, et satur
Mundi, Musicus optimus
aet. 70. Hîc dormit placidè. Polô
Sed mens jubilat, et canit
CHRISTO cantica perpetim.

Leichenstein des hochgefeierten Musikers Joachim
Möller von Burck, des hochangesehenen Senators
in der Reichsstadt Mühlhausen in Thüringen.

Wie der ehrwürdige Helmbold
Der Gottesgelehrten Mehrzahl weit
In geistlichen Liedern übertraf,
So Joachimus, der hier ruht,
In anmuthvollster Harmonie
Den berühmten Musikern stand voran,
Als er lebte und kräftig war.
Zeugen sind mir Schule und Kirche
Und die musikalischen Feste
Und die Bürger-Feste
Und die ländlichen Feste.

Jetzt, lebenssatt und satt der Welt,
Schläft der liebe Musiker
Hier in Frieden. Aber im Himmel
Jubelt seine Seele und singt
Christo Lieder in Ewigkeit.

Der herzliche Ton, der hier durchklingt, hat etwas Rührendes. Biographisch aber ist dies Gedicht ausserordentlich wichtig, weil es den Todestag des Meisters feststellt, und zur Bestimmung seines Geburtsjahres einen sichern Anhaltepunkt giebt. Die Abbreviatur: aet. 70. ist mit Rücksicht auf das sonst von Zimmermann beobachtete Verfahren aufzulösen in: aetatis anno septuagesimo. Moller war also volle 69 Jahre alt, als er starb; es ist freilich, da wir seinen Geburtstag nicht kennen, die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass er schon 1540 geboren wurde, doch wird eine methodische Forschung immerhin das Jahr 1541 als das seiner Geburt endgültig festzuhalten haben. Es freut mich, dass meine stille Ueberzeugung, es müsse der Meister älter sein, als man gewöhnlich annahm, hierdurch bestätigt wird. Dagegen ist meine frühere Annahme seiner Todeszeit durch das definitive Datum: 24. Mai 1610 zu berichtigen.

Endlich bemerke ich, dass die im „Tumulus" erwähnten „convivia musica" offenbar auf das S. 70 ff. von mir besprochene convivium musicale gehen, und diese Einrichtung also schon zur Zeit Burcks bestanden haben muss.

Sondershausen. **Philipp Spitta.**

Bemerkenswerthe geschichtliche Aufsätze sind in letzter Zeit erschienen: von P. Utto Kornmüller „der Tonus peregrinus" in der Cäcilia Nr. 5 von H. Oberhoffer herausgegeben, und in der Neuen berliner Musikzeitung Nr. 26 ein Artikel von Franz Witt contra Oskar Paul und seine Erklärung der Hucbald'schen Quarten und Quinten, auf die noch heute übliche Praxis in St. Peter in Rom gestützt.

Es wird das Sammelwerk „Nervi d'Orfeo, di eccellentiss. autori: a cinque et sei voci etc. Leida, Henrico Lodowico de Haestens, 1605", in quer 4°, gesucht und um gefällige Nachricht über den Fundort (Bibliothek) desselben an die Redaktion gebeten. Die Alt- und Bassstimme liegt bereits vor.

Hierzu 1 Bogen Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 11.

EIN BEITRAG ZUR MUSIKGESCHICHTE
aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, nach dem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten von Arnold Schlick", 1511.

(Von **Raym. Schlecht.**)

(Fortsetzung.)

4. Von den Registern.

1. Vom Metall. Schlick will nur gutes reines Zinn zu den Metallregistern verwendet wissen, klagt aber, dass die Orgelmacher gerne Blei unter das Zinn mengen.

2. Von der Intonation. Die Pfeifen sollen rein intonirt werden und den ihnen gebührenden Ton vollkommen angeben. Da hiebei sehr viel auf die Mensur ankömmt, indem die längere Mensur einen „süsseren" Ton gibt, die kürzere dagegen schneller anspricht, so räth Schlick, dass das Prinzipal — es ist hier das Hauptregister verstanden, es mag nun Koppel oder Flöte sein, — doppelchörig hergestellt werde, ein Chor von langer und einer von kurzer Mensur, damit sie sich gegenseitig ausgleichen.

3. Arten der Register. Im Allgemeinen ist Schlick ein Gegner von vielen, besonders gleichartigen Registern. Er will sie auf 8 oder 9 beschränkt wissen und gibt für das Haupt-Manual folgende an:

1. Ein Prinzipal, von einigen auch Koppel oder Flöte genannt, also nicht ein Prinzipal im heutigen Sinne.
2. Eine Oktav langer Mensur.

3. Gemshorn von kurzer weiter Mensur, eine Oktave über dem Prinzipale.

4. Eine Cymbel klein, mit unbestimmtem scharfen Tone, ebenso

5. den Hintersatz; so viel als Nachsatz, das holländische Nasat.

6. Die Rausspfeifen, oder auf Schalmeyen Art. — Rauschpfeifen, sie sprechen neben der schwachen Grundstimme die Quinte und Oktave an.

7. Ein hölzernes Gelächter; das ist seltsam und wunderlich zu hören, sagt Schlick, besonders in Gravibus,*) nach meinem Urtheile gleich dem Hafen, darauf die freien Gesellen mit Löffeln spielen". Wahrscheinlich ein Tremulant, der um diese Zeit erfunden wurde.

8. Ein Zink; (Lituus) ein Rohrwerk, welches den Ton der Zinke nachahmen soll; ein Instrument, welches bei Trompetten-Chören die erste Stimme zu übernehmen hatte.

9. Ein den Schweigeln ähnliches Register. Schweigel war eine offene enge Flötenstimme von sanftem Tone.

Nach Schlicks Zeugniss (p. 97) brachte man zu seiner Zeit zwei, oft drei Positive an. Er hält sie für überflüssig, und erklärt ein Rückpositiv für ausreichend. Da in jener Zeit Spieltische noch nicht gebräuchlich waren, sass der Organist mit dem Gesichte der Orgel zugewendet. Das Positiv, oder kleinere Werk war gewöhnlich vorn an der Brustwehr des Chores angebracht und hiess desshalb Rückpositiv. Für ein solches schreibt er folgende Register vor:

1. Ein hölzernes Prinzipal, oder wenn es aus Zinn gefertigt ist, soll es den Holzton haben.
2. Ein Gemslein, d. i. ein kleines (4füssiges) Gemshorn.
3. Eine gute reine kleine Cymbel und
4. Einen kleinen Hintersatz (Nasat).

Für das Pedal bestimmt er: (S. 96)

1. Ein Prinzipal,
2. eine Oktave hiezu.
3. Einen Trompetten oder Posaunbass.

---

*) Hier sei gleich bemerkt, dass das mehrfach vorkommende Wort „grambus" nur „gravibus" heissen kann. Das Werkchen ist mit gothischen Lettern gedruckt, und da statt des v ein u steht, der Punkt des i aber abgebrochen ist, so liest man freilich sehr leicht das „ui" für ein „m".

Dagegen hält der Auktor es nicht für gut, Zymbeln oder kleine Oktaven — Sedezel — genannt, auf das Pedal zu setzen.

Den Mixturen — Hintersatz, auch Cymbeln — widmet Schlick ein eigenes Kapitel (6). Die Stärke derselben muss sich aus der Grösse der Kirche ergeben. Für eine grosse Kirche genügen nach seiner Ansicht 16, 17 bis 18 Pfeifen, von denen er jedoch hörbare Quinten und Terzen ausgeschlossen wissen will, weil sie zu viele Dissonanzen in die Akkorde bringen, was er mit 2 Beispielen belegt. Nimmt man c und g zusammen, so ist die Quint von g — d, welche mit c eine Non oder Sekund gibt. Ebenso ist es, wenn man zu C die Terz e nimmt, so wird die Quint zu e, nämlich h, eine Septim zu c. Kleine nicht unterscheidbare Quinten lässt er jedoch zu, weil sie den Ton schärfen und verstärken.

5. Von dem Verhältniss der Register zu einander. (Cap. 7)

1. Jeder einzelne Chor soll in sich selber rein und vollkommen gleich intonirt sein, keine Pfeife stärker oder schwächer ansprechen als die andere.

2. Jeder Chor soll vollständig durch sämmtliche Töne reichen, keiner ausgelassen, oder ein Theil der Tasten in einen anderen Chor geführt sein.

3. Alle Chöre sollen auch zu einander im Verhältniss stehen, und keiner den andern überschreien.

6. Von den Registerzügen

verlangt er, (S. 96 ff.)

a) dass jedes Register seinen eigenen Zug habe und jedes für sich allein gespielt werden könne, damit dem Organisten eine Abwechslung der Tonfarbe zu Gebote stehe, anderseits um Verkehrungen in der Harmonie zu vermeiden, damit nicht aus Quinten Quarten, und aus Terzen Sexten werden. Um sich dieses klar zu machen, werfe man einen Blick auf den Satz p. 2, erste Zeile der „Tabulatur etlicher Lobgesänge etc.“ von Schlick. Diese Stelle wird jeder Organist so vortragen, dass er den Choral a a g g etc. ins Pedal verlegt. Stehen nun auf dem Pedale 16füssige Register, so werden die Quinten F — c etc. zu Quarten C — F und die Terzen F — A etc. zu Sexten A — F, abgesehen davon, dass auch dann, wenn die Unterstimme auf dem Pedale vorgetragen wird, der reine Satz alterirt und die Basstimme um eine Oktav (in der Tiefe) von den übrigen Stimmen entfernt wird.

b) Der bequemen Handhabung der Registerzüge wegen verwirft er die Mechanik, nach welcher die Züge gegen den Organisten wagrecht gezogen werden und schlägt vor, sie so einzurichten, dass sie sich entweder auf- oder abwärts, oder seitwärts bewegen.

7. Vom Stimmen der Orgel. (Cap. 8.)

In diesem Capitel zeigt sich uns Schlick als einen Mann, der wenigstens in der praktischen Anwendung der Akustik den Theoretikern seines und des folgenden Jahrhunderts weit vorausgeeilt ist. Er lehrt hier die Kunst der gleichschwebenden Temperatur. Um aber die Wichtigkeit dieser Erfindung würdigen, sein Verfahren verfolgen und das Resultat derselben mit den neuesten Lehren vergleichen zu können, müssen wir uns mit der Theorie der Akustik sowohl der alten als der neueren Zeit etwas eingehender befassen.

Die Tonhöhe hängt von der Anzahl der Schwingungen ab, welche ein elastischer Körper, eine Saite oder eine Luftwelle in einem gewissen Zeitraume z. B. in einer Sekunde macht. Je mehr Schwingungen desto höher der Ton. Die Anzahl der Schwingungen aber hängt wieder bei sonst gleichen Verhältnissen von der Länge des schwingenden Körpers, der Saite ab. Je kürzer die Saite, desto mehr Schwingungen macht sie. Die Schwingungszahl steht also mit der Länge im verkehrten Verhältnisse. Zu den Untersuchungen hierüber bediente man sich seit den frühesten Zeiten des Monochordes; eines mit einer Saite bespannten Instrumentes, auf dem diese Saite mittels eines verrückbaren Steges in beliebige Theile geschieden werden kann. Aus diesen Untersuchungen fanden die Akustiker von den Griechen an bis Glarean im 16. Jahrhunderte folgendes Gesetz: die Hälfte der Saite erzeugt die Oktave; $\frac{2}{3}$ die Quint, $\frac{3}{4}$ die Quart, $\frac{16}{7}$ die Sept, $\frac{64}{81}$ die Terz, $\frac{8}{9}$ den ganzen Ton, $\frac{9}{16}$ die kleine Septime. Schreiben wir nun die Tonleiter und setzen unten die Saitenlängen oben die Exponenten, so erhalten wir von F angefangen, weil auch Schlick seine Klaviatur mit F beginnt:

	$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{243}{256}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{8}{9}$		$\frac{243}{256}$		$\frac{8}{9}$			
F		Γ		A		B		C		D		Es		(E)		F
1		$\frac{8}{9}$		$\frac{64}{81}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{2}{3}$		$\frac{16}{27}$		$\frac{9}{16}$		($\frac{128}{243}$)		$\frac{1}{2}$.

Die nächste Oktave würde sich also durch Theilung mit zwei, die folgende durch Theilung mit 4 fortsetzen lassen. Die Alten suchten aber auch den Ton, ja sogar den Halbton wieder zu zerlegen.

Der ganze Ton zerfiel nach diatonischer Theilung in den klei-

nen diatonischen Halbton (Leiteton) mit dem Längenverhältnisse $\frac{243}{256}$; also h — c a — b c — des, und in den grossen diatonischen Halbton mit dem Längenverhältnisse $\frac{2048}{2187}$, also b — h, des — d, c — cis. Nach chromatischer Theilung zerfiel der ganze Ton z. B. c — d in den grossen chromatischen Halbton c — cis, mit dem Längenverhältnisse $\frac{76}{81}$, und in den kleinen chromatischen Halbton cis — d mit dem Längenverhältnisse $\frac{18}{19}$.

Die Theilung des kleinen diatonischen Halbtones, auch Diesis genannt, hat nach Guidos Theilung des Monochordes das Längen-Verhältniss $\frac{16}{17}$. Daraus ergibt sich folgende übersichtliche Theilung des ganzen Tones in Schwingungszahlen z. B. F — *Γ*

Γ	ganzer Ton		$\frac{9}{8} = 1{,}125$
Fis	grosser diatonischer Halbton		$\frac{2187}{2048} = 1{,}0678$
	grosser chromatischer	„	$\frac{81}{76} = 1{,}0658$
	Diesis, enharmonischer	„	$\frac{17}{16} = 1{,}0625$
	kleiner chromatischer	„	$\frac{19}{18} = 1{,}0555$
*Γ*es	kleiner diatonischer	„	$\frac{256}{243} = 1{,}0535$
Γ	Grundton		$1 = 1{,}0000.$

Hugo Spechtshart von Reutlingen (Flores musicae, 1332) stimmt in seiner Theilung des Monochords ganz mit den Alten überein. Den von ihm aber zwischen den Tönen F — G, G — A, C — D eingeführten halben Tönen theilt er das Schwingungsverhältniss des grossen diatonischen Halbtones $\frac{2187}{2048} = 1{,}0678$ zu.

Die neuere Theorie der Akustik weicht von der älteren etwas ab; sie stellt die diatonische Tonleiter in folgender Weise auf, wo die unteren Zahlen die Schwingungszahlen, die oberen die Exponenten anzeigen.

	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$
F	G	A	B	C	D	E	F.
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2.

Dabei wird von jeder weiteren Theilung ganz abgesehen und die chromatischen Töne entwickeln sich auf folgende Weise: Das Verhältniss des Leitetones ist $\frac{16}{15}$, z. B. h — c, c — des, cis — d, dagegen ist c — cis, d — dis nur chromatischer Ton und findet sich durch das Verhältniss $\frac{135}{128}$ oder durch Division des höheren Tones durch das Leiteton-Verhältniss, z. B. F — G $= 1 : \frac{9}{8}$; Ges ist $= 1 \times \frac{16}{15} = \frac{16}{15}$; Fis aber $= 1 \times \frac{135}{128} = \frac{135}{128}$ oder $\frac{9}{8} : \frac{16}{15} = \frac{9}{8} \times \frac{16}{15} = \frac{135}{128}$ und so für alle Halbtöne.

Nach dieser Annahme steht Fis dem F näher als Ges, welches

sich dem G mehr nähert, obwohl Fis ins G, und Ges ins F den Leiteton bildet, und so von dieser Seite aus betrachtet, mag die alte Theilung mehr für sich haben.

Alle diese Resultate sind für den Umfang einer Oktave auf die Schwingungszahlen in Dezimalbrüche reduzirt auf Beil. IV in einer Tabelle zur Vergleichung zusammengestellt.

Nun haben wir noch die Theorie der gleichschwebenden Temperatur darzustellen.

Wir wenden uns nun wieder zu Schlick (S. 100). Er spricht vor Allem den Grundsatz aus, dass bei einer reinen Quinte C — G die Terz E, wenn sie gut zu g stimmt, nicht zu brauchen ist als grosse Terz zu c; da sie zu hoch ist. Nimmt man über F vier Quinten, so wird die letzte a als Terz zu f und als Sext zu c zu hoch. Dieses stellen wir so dar:

F C G d a.

$1 \quad \frac{3}{2} \quad (\frac{3}{2})^2 \quad (\frac{3}{2})^3 \quad (\frac{3}{2})^4.$

$(\frac{3}{2})^4$ ist $= \frac{81}{16}$ von F bis a liegen zwei Oktaven von a, nämlich A $= \frac{5}{4}$ a $= \frac{10}{4}$ und a $= \frac{20}{4} = \frac{80}{16}$. Daraus ergibt sich, dass das aus den Quintenfortschreitungen entstandene a $= \frac{81}{16}$ höher ist, als die 2. Oktave von a mit nur $\frac{80}{16}$ Schwingungen.

Aber auch eine reine Terzenstimmung ist nicht möglich; drei grosse Terzen nacheinander, als c — e — gis (as) — c geben noch keine vollständige Oktave; denn $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64}$, während die Oktave $2 \times \frac{128}{64}$ ist.

Dasselbe lässt sich auch mit Quarten nachweisen. Nimmt man 4 Quarten nacheinander, als g — c — f — b — es, so geben diese die Schwingungszahl $(\frac{4}{3})^4 = \frac{256}{81}$, dagegen die beiden in dieser Reihe enthaltenen Oktaven von es, mit dem Schwingungsverhältnisse $\frac{16}{9}$ (nach alter Theorie) $= \frac{32}{9} = \frac{288}{81}$ als Schwingungszahl geben.

Daraus zieht nun Schlick den ganz richtigen Schluss: Wenn also reingestimmte Intervalle sich gegenseitig nicht vertragen, so muss man ihnen beiden abbrechen und sie gegen einander ausgleichen, um so mehr, da die Erfahrung gelehrt hat, dass ein Brechen der Tasten, um jedem Intervalle gerecht zu werden, nicht zum Ziele führt.

Wie nun diese Ausgleichung ins Werk zu setzen sei, zeigt der Auktor in Folgendem. Um das Ergebniss seines Verfahrens mit den aus der Theorie abgeleiteten Schwingungsverhältnissen, sowie mit den Ergebnissen der neuesten Forschung vergleichen zu

Beilage IV. Uebersichtstabelle der Schwingunsverhältnisse.

Natürliche Skala.							Temperirte Skala.				
Nach alten Theoretikern.			Nach Hugo von Reutlingen.		Nach neuer Theorie.		Nach Arnold Schlick.			Nach neuer Theorie.	
Alte Benennung der Halbtöne.	Skala mit Solmisation.	Schwingungsverhältniss.	Skala.	Schwingungsverhältniss.	Skala.	Schwingungsverhältniss.	Skala.	Schwingungsverhältniss.	Schwingungen.	Schwingungsverhältniss.	Schwingungen.
Semitonium majus diatonic.	F fa ut	2,0000	F	2,0000	F	2,0000	F	2,0000	74,8	2,000	74,25
Semit. maj. chromaticum	E	1,9961			Fes	1,8963					
Leiteton	E la mi	1,8984	E	1,8984	E	1,875	E	1,8692	69,91	1,8921	70,66
Semit. minus diatonicum		1,8271									
Diesis Guido. a. minor		1,7777	Es Dis	1,7777	Es	1,7777	Es Dis	1,7885	66,88	1,7818	66,63
„ b. major		1,75			Dis	1,7563					
Sem. maj. diat.	D sol re	1,6875	D	1,6875	D	1,6666	D	1,6718	62,52	1,6818	62,89
Sem. maj. chrom.		1,6842			Des	1,6000					
Leiteton	Cis	1,6018	Des Cis	1,6018	Cis	1,5062	Des Cis	1,5622	58,42	1,5874	59,36
Sem. min diat.		1,5802									
Sem. maj. diat.	C fa ut	1,5	C	1,5	C	1,5	C	1,4953	55,92	1,4983	56,03
Sem. maj. chrom.		1,4912			Ces	1,4222					
Leiteton	H mi	1,4238	H	1,4238							
Sem. min. diat.	Ces	1,4046			H	1,4062	H	1,3976	52,26	1,4142	52,89
Diesis Guido. minus	B fa	1,3333	B	1,3333	B	1,3333	B	1,3374	50,01	1,3348	49,92
„ majus		1,3125			Ais	1,3183					
Sem. maj. diat.	A re	1,2656	A	1,2656	A	1,25	A	1,25	46,9	1,2599	47,07
Sem. maj. chrom.		1,2631			As	1,2					
Leiteton	Gis	1,2013									
Sem. maj. diat.	As	1,1852	Gis As	1,1852	Gis	1,1718	Gis As	1,1888	44,46	1,1892	44,47
Sem. maj. diat.	Γ ut	1,125	Γ	1,125	Γ	1,125	Γ	1,1181	41,7	1,235	41,25
Leiteton	Fis	1,1228									
Sem. maj. chrom.		1,0678	Ges Fis	1,0678	Γes	1.0666					
Sem. minus diat.		1,0585			Fis	1,0546	Ges Fis	1,0449	39,9	1,0595	39,62
Grundton.	F fa	1,0000	F	1,0000	F	1,0000	F	1,0000	37,4	1,0000	37,125

können, müssen wir jedem seiner Schritte mit der Rechnung folgen.

Er beginnt die Stimmung mit dem tiefsten Tone F unter Gamma ut in die Quinte C, von da zur Quinte g und endlich nach d; jede dieser Quinten hält er etwas tiefer, als das Verhältniss $\frac{3}{2}$ es verlangte. Er musste dadurch die Quinte a mit der guten Terz a in Einklang bringen, so dass also die Quint a auf das Schwingungsverhältniss 5 gebracht wurde. Um das Schwingungsverhältniss dieser 5 Töne F C g d a zu erhalten, betrachten wir dieselben als die Glieder einer concreten Reihe, deren allgemeines Glied mit $\sqrt[n-1]{\left(\frac{Z}{a}\right)^{m-1}}$ ausgedrückt ist, wo n die Anzahl der Glieder, z das letzte, a das erste Glied und m die Stellung des verlangten Gliedes in der Reihe darstellt. In diesem Falle ist n = 5, a = 1, z = 5, so ist die Reihe folgende:

$$1,\ \sqrt[4]{5},\ \sqrt[4]{5^2},\ \sqrt[4]{5^3},\ \sqrt[4]{5^4} =$$
$$1,\ 5^{\frac{1}{4}}\ 5^{\frac{2}{4}}\ 5^{\frac{3}{4}}\ 5^1$$

durch die Berechnung dieser Wurzelgrössen erhält man: F = 1, C = 1,4953, g = 2,2361, d = 3,3437, aa = 5.

Nun stimmt Schlick die Oktave von d abwärts genau ein, also D = 1,6718. Von da aus bestimmt er die Quinten a und e. Da wir a schon kennen, es ist die Oktave des obersten aa, also $\frac{5}{4}$, so können wir e als das dritte Glied einer concreten Reihe D : a : e betrachten und erhalten hiedurch $e = \frac{a^2}{D} = \frac{\frac{25}{4}}{1,6718} = 3,7383$ und die Oktave E = 1,8692. Von hier schreitet er fort zu H. Diese muss eine gute Terz zu G stimmen, daher erhalten wir ihr Schwingungsverhältniss, wenn wir G mit $\frac{5}{4}$ multipliziren, nämlich $2,2361 \times \frac{5}{4} =$ 2,7951 und die tiefere Oktave = 1,3976.

Stellen wir nun die so gewonnen Resultate zusammen, so ergibt sich folgende diatonische Skala: F = 1, Γ = 1,1181, A = 1,25, H = 1,3976, C = 1,4953, D = 1,6718, E = 1,8692 und F = 2.

(Schluss folgt.)

FRIEDRICH RIEGEL: Praxis Organoedie in Ecclesia. Kirchliches Orgelspiel. Eine Auswahl von Orgelstücken vorzugsweise der namhaftesten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Nach den Kirchentonarten und in fortscheitender Uebung von kürzeren und leichteren

zu längeren und schwereren Sätzen gesammelt von . . . 1. Heft. Dorische Tonart. Brixen, 1869 A. Weger, in quer 4⁰. IV. und 94 Seit. mit 102 Nrn. und 12 Uebergängen vom Dorischen in sämmtliche übrige Kirchentonarten vom Herausgeber. [1 Thlr. 6 Sgr.]

Wie wenig das wissenschaftliche Interesse für die alte Musik bei den Musikern geweckt ist oder gar Wurzel geschlagen hat, beweist die an und für sich ganz vortrefflich ausgewählte und den Künstler vortheilhaft charakterisirende uns vorliegende Sammlung alter Orgelstücke. Der Herr Verfasser muss die münchener kgl. Bibliothek so vielfach nach alten Orgelsachen durchstöbert haben, da sich im Verhältnisse nur wenige Nummern dabei finden, die schon anderweitig veröffentlicht sind (im Commer und Körner), dass man glauben sollte, dass neben dem künstlerischen Urtheile auch das Interesse für die Geschichte der Musik vorhanden sein müsste. Doch leider beweist die Art der Mittheilung das Gegentheil.

Begierig schlug ich das Riegel'sche Sammelwerk auf, denn in der alten Orgelliteratur sind wir noch schwach orientirt, und wie erfreut war ich Tonsätze von *Hans Leo Hassler*, *Lassus*, *Morales*, *Pitoni*, *Palestrina*, *Gumpelzhaimer*, *Asola*, *Carissimi* und *Fasolo* zu finden, doch ebenso enttäuscht wurde ich, als ich nicht die geringste Notiz einer Quellenangabe fand, sondern in der Vorrede die Bemerkung „ausserdem möchte die Aufnahme auch von einzelnen Gesangsstücken, die ohne erhebliche Veränderung der nur dem Gesange eigenen feinen Fiorituren auf die Orgel überzutragen waren, gerechtfertigt sein." Hierdurch fallen nicht einzelne Nummern als originale Orgelstücke hinweg, sondern gut über die Hälfte, denn da man nur auf das Muthmaassen angewiesen ist, so liegt es auf der Hand, dass man überall Verrath wittert. So befindet sich ein prachtvoller Satz von Hassler in der Sammlung (S. 59.); fast war ich geneigt ihn für einen Orgelsatz zu halten, als mir endlich die Weisung zuging, dass er aus den Psalmen von 1607 Nr. 1 entnommen ist. Die Aenderungen sind zwar nicht erheblich, doch immer in so grosser Anzahl vorhanden, dass es Bedenken erregt, besonders da der rhythmisch bewegliche Charakter des Tonsatzes durch die Aenderungen sehr beeinflusst ist, denn gegen die gleichmässig fortschreitenden halben Noten, wie sie der Orgelsatz hier aufweist, sticht der Originalsatz sehr ab und können wir bei vielen Stellen keinen Grund der Aenderung finden. Die Sammlung weist unter anderen auch 24 Sätze von Giov. Battista Fasolo auf, der in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in Palermo lebte und dessen Kompositionen bisher ganz unbekannt waren. Die hier mitgetheilten Sätze sind so schön fliessend und gut kontrapunktisch gearbeitet, dass sie grosses Interesse an dem Komponisten erwecken. Fétis verzeichnet von ihm ein Werk von 1645 „Annuale organistico"; vielleicht sind die hier mitgetheilten Orgelsachen aus demselben, vielleicht aber auch aus einem anderen Werke, einem Gesangswerke. Sollen solche Fragen, die bei jedem hier aufgenommenen Satze immer in anderer Form auftauchen und meistens nur durch ein zufälliges Auffinden zu lösen sind, sollen sie uns nicht in Zorn bringen über einen Kompilator,

der aus alten Werken Kapital schlägt und es nicht der Mühe werth hält, dieselben auch nur mit einem Worte zu erwähnen?

Abgesehen davon, müssen wir Herrn Riegel das höchste Lob spenden, und wir sind fest überzeugt, dass die Sammlung in praktischer Weise ihre segensreichen Früchte tragen wird. Nicht nur, dass sie sich an den Gottesdienst in Form und Länge anschliessen und stets darin praktisch verwerthet werden können, sondern durch eine künstlerische Auswahl werden sie nicht allein auf den musikalischen Geschmack der Spieler und Hörer wohlthätig einwirken, sondern, wenn die Sammlung ihren Fortgang findet und von den leitenden Persönlichkeiten an Seminarien, Konservatorien und Schulen nachdrücklich unterstützt wird, auf die heutige musikalische Ausbildung selbst einen grossen Einfluss ausüben. Von der Seite aus begrüssen wir das Unternehmen mit Freuden und wünschen ihm einen rüstigen Fortgang und in Betreff der oben erwähnten Mängel wird es Herrn Riegel ein Leichtes sein, auch der Geschichtsforschung einen Dienst zu leisten, um somit allen Ansprüchen zu genügen.

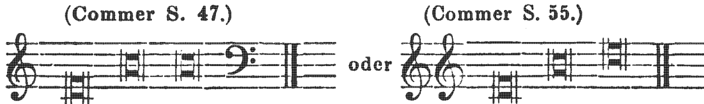
FRANZ COMMER: Geistliche und Weltliche Lieder für drei, vier, fünf und sechs Stimmen aus dem XVI—XVII. Jahrhundert gesammelt und herausgegeben von . . . . Berlin (1870) T. Trautwein (M. Bahn). Partitur 5 Thlr. in fol. IV und 94 Seit. mit 41 Gesängen.

In der Musikgeschichte giebt es noch manchen Punkt, über den die Meinungen der Fachmänner so auseinandergehen, dass es fast den Anschein hat, als sollten wir uns nie darüber einigen. Theilweis liegt der Grund an dem gänzlichen Mangel von überlieferten Nachrichten oder auch an der mangelhaften Kenntniss der alten Schriften, theilweis aber auch an den unklaren und uns unverständlichen oder doppelsinnigen Erklärungen der alten Autoren. Ich erinnere nur an die Streitigkeiten über die Quarten, Quinten und Oktaven des Hucbald. Einen anderen Gegenstand der Streitigkeiten bilden in neuester Zeit die sogenannten Transpositions- oder Versetzungsschlüssel der Alten, die von den einen nicht als solche anerkannt werden und die Schlüssel auf die wunderlichste Weise nach ihrer Bequemlichkeit verändern, während die Anderen ein gewisses System aufstellen, wonach die verschiedenen Schlüssel unter sich zu ändern und sie leichter zu lesen und den Stimmen anzupassen sind. Das vorliegende Sammelwerk berührt diesen wunden Punkt in recht krasser Weise und bietet reichlich Gelegenheit das Irrthümliche und Willkürliche ins hellste Licht zu stellen.

Es ist in diesen Blättern schon einmal darauf aufmerksam gemacht worden (2. Jahrg. Seite 117 unten), dass es bei der Herausgabe alter Werke eine Hauptaufgabe des Herausgebers sein müsste, die Werke allgemein zugänglich zu machen und nicht nur dem Fachmanne, sondern auch dem musikliebenden Publikum Gelegenheit zu geben, dieselben kennen zu lernen. Die alten Schlüssel bieten dem Dilettanten schon an und für sich Schwierigkeiten dar, die Manchen ganz davon

abschrecken sich mit den alten Werken bekannt zu machen, werden sie aber gar in einer so sinnentstellenden Weise zusammengestellt, wie in dem vorliegenden Sammelwerke, so ist eine weitere Bekanntmachung des Werkes von vornherein abgeschnitten. Nur ganz geübte Partiturleser werden eine Schlüsselzusammenstellung wie diese schnell und sicher übersehen können:

(Commer S. 47.) (Commer S. 55.)



Ich habe mir zwar den Zorn schon mehrerer Herausgeber alter Musik zugezogen, doch kann ich nicht umhin, immer wieder dagegen aufzutreten und lebe der Hoffnung, dass vielleicht das schon oben erwähnte hiermit unumgänglich verbundene pekuniäre Interesse endlich den Ausschlag geben wird. Nicht allein das praktische Interesse gebietet uns, den Schlüsselzusammenstellungen (Schlüsselgattungen) einen bestimmten und festen Sitz zu geben, damit auch der weniger geübte Leser darin eine Fertigkeit erlangt, sondern auch die Regeln der Alten selbst weisen uns darauf hin, dass ein willkürliches ändern einzelner Schlüssel bei ihnen nicht Gebrauch war, sondern sie ganz bestimmte Schlüsselfamilien hatten. Hierüber giebt uns besonders ein Manuscript, welches mir neulich in die Hände fiel, eine so klare und verständliche Erklärung, die keinen Zweifel übrig lässt, wie die Alten ihre Schlüssel zusammenstellten und wie sie zu verstehen sind. Das Manuscript ist eine im Auszuge mitgetheilte deutsche Uebersetzung des 3. Theils der Istituzioni von Zarlino (1558) von J. P. Sweelinck, in abermaliger Ueberarbeitung und Zusätzen von Joh. Adam Reincke, mit dem Datum 1670, und von Reincke selbst geschrieben (Stadtbibliothek Hamburg). Hier heisst es unter der Ueberschrift „Von den schlüsseln der stimmen", dass der Tenor maassgebend für die Zusammenstellung der anderen Schlüssel sei, dass also, wenn der Tenorschlüssel auf der 3. Linie steht, der Diskant den G-Schlüssel, der Alt den Mezzosopranschlüssel und der Bass den Baritonschlüssel haben müsse u. s. w., und nun folgen in Beispielen die verschiedenen Schlüsselfamilien, wie sie uns aus den alten Werken hinreichend bekannt sind. Das Lehrreichste für uns aber ist die Beobachtung, dass Reincke alle Beispiele nicht in den von Sweelinck, nach Zarlino, angewandten sogenannten Versetzungsschlüsseln notirt, sondern sie sämmtlich ohne Ausnahme in die gewöhnlichen drei C-schlüssel und den Bassschlüssel transponirt, ohne Aenderung der Tonhöhe. Wir sehen also daraus, dass der Gebrauch der Transpositionsschlüssel zu Reincke's Zeit nicht mehr Sitte war und die bekannten vier Schlüssel als ausreichend erkannt wurden. Wenden wir dies nun auf unsere Zeit an, so gelangen wir zu dem Resultate, dass nur zwei der früheren Schlüssel noch im gewöhnlichen Gebrauche sind und die aussergewöhnliche Anwendung veralteter Schlüssel und besonders veralteter Schlüsselzusammenstellungen unter die Kategorie von Gelehrtenkrämerei fällt, die Keinem etwas nützt, sondern der Sache selbst nur schadet. Im heutigen theoretischen und praktischen Musik-Unterrichte werden, mit sehr wenigen Ausnahmen

und dann nur beiläufig, die beiden Schlüssel: Violin- und Bassschlüssel gelehrt, geübt und die Beispiele darin notirt; ein gewissenhafter Lehrer lässt seinen Schüler zwar auch in den alten Schlüsseln zeitweise arbeiten, doch geschieht dies eben nur als hergebrachtes Pensum, nicht als unumgängliche Nothwendigkeit. (Ausnahmen hiervon machen in dem grossen Berlin, welches mehrere hundert Musik-Lehrer beschäftigt, Prof. Ed. Grell und Prof. Heinr. Bellermann, bei beiden Herren wird nur in den alten Schlüsseln gearbeitet, nämlich im Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel, wohl zu merken aber nie in den Transpositionsschlüsseln), was ist die Folge, dass in Berlin sich nicht 30 Männer befinden, die geläufig die alten Schlüssel lesen können; wie es in anderen Städten aussieht, lässt sich leicht darnach ermessen. Ich habe Schüler des Herrn Prof. Grell gekannt, die ihre Arbeiten zu Hause im Violin- und Bassschlüssel schrieben und sie dann mechanisch in die alten Schlüssel transponirten, ohne je eine Uebung im Lesen derselben zu erlangen. Wer also unter den obwaltenden Verhältnissen noch den Muth hat, in den alten Schlüsseln Werke herauszugeben, der kann sich getrost unter die Märtirer des neunzehnten Jahrhunderts rechnen, es frägt sich nur, ob er auch als solcher die gewünschte Anerkennung finden wird. Meine Ansicht ist also, und ich stehe unter den Männern vom Fache nicht vereinzelt da, dass wir uns der Zeit fügen müssen und die alten Schlüssel gleich veralteten Kleidungsstücken (welche auch an sich ganz vortrefflich sein können) bei Seite legen und nur den Violin- und Bassschlüssel anwenden müssen. Man sollte meinen, dass es gar nicht so vieler Worte bedürfe, um zu beweisen, dass die Komposition ganz dieselbe bleibe, ob in den oder den Schlüsseln notirt, und doch ist die Einbildung so stark, dass es Musikgelehrte giebt, die einen Gesang in modernen Schlüsseln geschrieben, gar nicht der Mühe werth halten anzusehen, sondern rundweg erklären: sie können ihn in den modernen Schlüsseln nicht lesen?!

Die andere Frage, ob die Gesänge, die in den Transpositionsschlüsseln stehen, von uns eine Terz tiefer geschrieben und gesungen werden müssen, lasse ich hier unberührt, da ich sie bereits in diesen Blättern (2. Jahrg. 2. Heft S. 23) beantwortet habe, ich erwähne nur noch, dass bereits *Kiesewetter* und nach ihm *Ambros* sich dafür ausgesprochen haben und praktisch von *Bellermann*, *Dehn*, *Kade*, *Teschner* angewandt wird, während *Commer*, *Proske*, *von Winterfeld*, *Witt* sie verneinen und letztere Herren auch zu denen gehören — mit Ausnahme des Herrn Witt — welche sich ihre eigenen Schlüsselzusammenstellungen machen.

Nach diesem etwas langen Exposé wenden wir uns nun zu der Sammlung selbst. Herr Prof. Commer, der verdiente Veteran auf dem Felde der Spartirung alter Werke, der Zeit seines Lebens die gewiss bedeutendste Sammlung alter Gesangswerke in Partitur besitzt, bietet uns hier aus seinem reichen Schatze eine köstliche Auslese der besten Meisterwerke im geistlichen und weltlichen Gesange mit deutschen Texten aus dem XVI. und XVII. Jahrhunderte dar. Den Anfang macht **Joachim von Burgk** (Moller) mit den zwei Gesängen: „Ich weiss dass mein Erlöser lebt“ und „Herr Jesu Christe lehre mich“, beide aus der Lieder-

sammlung von 1575 entnommen. Im einfachen kontrapunktischen Stile, mit der Melodie in der Oberstimme, representiren sie die ganze einfache Kunst des sechszehnten Jahrhunderts, die unseren heutigen Komponisten so sehr verloren gegangen ist und sie leider auch keinen Sinn mehr dafür haben, sondern bemitleidend den betrachten, der sich in solche Klänge vertiefen kann. Der Maler, der Bildhauer, der Architekt, der Dichter studiren ihre alten Meister, obgleich auch diese ihre Unvollkommenheiten haben, der Musiker allein sieht fast verachtend auf sie herab und kennt sie nicht einmal. Dieser niedrige Bildungsgrad der Musiker ist auch der Grund, warum sie selbst vom Publikum als Diener betrachtet werden und unten am Tische zu sitzen kommen. Möge es bald anders werden.

Von **Gallus·Dressler** sind die zwei Gesänge: „Der im Anfang den Menschen gemacht hat“ und „Ach Herr in deine hende befehl ich meinen Geist“ aus der Liedersammlung von 1580 aufgenommen. In dramatischer Einfachheit schreiten die Stimmen fort und deklamiren den Text auf meisterhafte Art. Die beiden Gesänge eröffnen uns die ganze Erhabenheit und Grösse alter Kunst. Wie herrlich ist das „Amen“ im zweiten Satze komponirt; wer hier nicht die musikalische Macht, durch den religiösen christlichen Glauben erzeugt, empfindet, der muss keinen Funken von einer idealen Ader in sich haben. Wenn die Sammlung nicht so reich an herrlichen Gesängen wäre, so möchte ich die von Dressler fast als die Perle unter den übrigen nennen.

Von **Johann Eccard** finden wir die zwei Gesänge: „Herr Christe thu mir geben“ und „Es ist viel Noth vorhanden“ aus der Liedersammlung von 1599. Es sind einfache Choralsätze und in in ihrer Weise herrlich. Die Art: gut, gesangreich und religiös stimmungsvoll zu setzen war damals Gemeingut. Die kleinste Aufgabe wächst in ihrer Hand zu einem religiösen Gemälde.

Christian Hollander, aus Holland gebürtig, hat aber die grösste Zeit seines Lebens in Deutschland zugebracht. Die zwei geistlichen Lieder: „O Herr durch deinen bittern todt“ und „Allmechtiger Gott, der du all ding erhelst allein“ (aus der Liedersammlung von 1577) tragen gegen die vorhergehenden einen völlig veränderten Ausdruck und selbst ein anderes Aeussere. Nicht allein die frühere Zeit, in der er gegen die Vorigen lebte (schon 1571 wird er unter die Verstorbenen gezählt), sondern auch eine andere Schule tritt uns entgegen. Das rhythmisch Deklamatorische tritt völlig in den Hintergrund und der Kontrapunkt, in breiten und schweren Noten dahinschreitend, nimmt allein Platz. Es liegt etwas starr Erhabenes darin und unser musikalisches Gefühl will sich schwer darin zurechtfinden. Auch die Seite 36—44 mitgetheilten weltlichen Lieder „Der Wein der schmeckt mir also wol“ und „Ach edles bild biss nit so wild“, von denen besonders das erste denselben starren Ausdruck trägt und zu dem lustigen Texte sich gar wunderlich ausnimmt, lässt unser Gefühl kalt, dagegen ist der zweite Satz viel ansprechender. Schon aus dem ersten Thema weht ein sanfter melancholischer Zug, der das Liebeslied überall durchzieht. Ganz reizend ist der Schluss „grüss dich gott mein Ketterlein“ (Käthelein). — Wäre es nicht von dem Herrn

Herausgeber eine wohl zu berücksichtigende Aufgabe gewesen, die Gesänge in einer Tonlage wiederzugeben, die für heutige menschliche Kehlen passen? Wo sind die Sopranstimmen, die seitenweise auf dem hohen e f g singen können? —

Origneller und inhaltsschwerer als Hollanders Gesänge sind die hierauf folgenden von **Leonhard Lechner.** Wer sich seines inneren Werthes so bewusst ist, wie der Lebenswandel Lechners beweist, der kann schon der Welt mit höheren Ansprüchen entgegen treten, eingedenk des Göthe'schen Wortes: Nur Lumpe sind bescheiden. Die beiden geistlichen Lieder: „Christ ist erstanden" mit dem Cantus firmus im Tenore und „Herr Jesu Christ dir lebe ich" sind sehr bedeutungsvolle Sätze, voll Kraft und Originalität. Auch die beiden weltlichen Lieder „Will uns das Meidlein nimmer han" und besonders „Wol kompt der Mey mit mancherley" sind so zart und innig empfunden, dass sie Lechner wohl berechtigten, von der Welt mit Aufmerksamkeit behandelt zu werden. (Siehe die biographischen Mittheilungen von O. Kade im 1. Jahrg. dieser Blätter.)

Von **Antonius Scandellus** sind zwei geistliche Lieder „Ich ruff zu dir Herr Jesu Christ" und „Gelobet seist du Jesu Christ" mitgetheilt (aus 1575), welche beide auf freier Benutzung der Choralmelodien beruhen. Nur den ersten Satz kann ich bedeutungsvoll finden, der zweite lässt kalt und hat nichts für sich als die geschickte Arbeit. Dagegen sind die Sätze von **Ivo de Vento** „Herr dein wort mich getröstet hat" und „Mein zuversicht mit nicht verendern thu", beide aus der Sammlung von 1570, wahre Perlen. Hier liegt eine Innigkeit in der Empfindung und eine Weichheit im Ausdrucke, die nur selten in den alten kontrapunktischen Tonsätzen zu finden sind. Ebenso ansprechend sind die drei weltlichen Lieder „Schön bin ich nit"; „Der Wein der schmeckt mir also wol" und „Die Brinlein die da fliessen" aus derselben Sammlung. Besonders das zweite, welches im 2. Tone steht (also unserem Amoll ähnlich ist), ist ein höchst originelles Lied, indem die weiche Klangfarbe der Tonart mit der heiteren Lustigkeit, die durch Synkopen sehr gut wiedergegeben ist, fortwährend im Kontraste steht. Welchem der drei Lieder ich den Vorzug geben soll, ist schwer festzustellen, denn alle drei wetteifern in Originalität, Anmuth und köstlichem Humore.

Hans Leo Hassler, der Dritte im Dreigestirn *Palestrina — Lassus* ist mit vier weltlichen Liedern vertreten: Ach Fräulein zart"; „Ein alter Greiss"; „Ach Lieb hier ist das Hertze" und das schon oft veröffentlichte „Mein Gemüth ist mir verwirret" aus dem Lustgarten von 1601. Ich möchte Hassler's Grösse nicht allein in seiner meisterhaften Handhabung der musikalischen Mittel und der vollendeten Klangwirkung seiner Tonsätze suchen, sondern ihm auch das Bestreben beimessen, seine musikalischen Gedanken in periodische Abschnitte zu bringen und dadurch den Weg zu den musikalischen Formen anzubahnen, die zu seiner Zeit etwas noch gänzlich unbekanntes waren. In den vier vorliegenden Gesängen ist dieses Streben: einen Periodenbau in das sonstige Stimmengewirr hineinzubringen, sehr deutlich zu erkennen. Die meisterhafte Vollendung in Ausdruck und Form des vierten Liedes ist bekannt, doch auch die anderen tragen dieses Bestreben in

sich und zeichnet sich besonders das dritte Lied, ausser seiner innigen Auffassung, auch dadurch aus. Das zweite Lied ist seines frivolen Textes halber ungeniessbar und wäre es wohl Pflicht des Herausgebers die vortreffliche Komposition durch Unterlage eines anderen Textes (neben dem Originaltexte) der praktischen Ausführung zugänglich zu machen.

Orlandus de Lassus steht im weltlichen Liede hinter Hassler zurück, nicht allein dass ihm die Innigkeit im Ausdrucke fehlt, auch in der Arbeit sieht man den Motettenkomponist durchblicken, der sich in die Leichtigkeit des weltlichen Liedes nicht recht schicken will. Die drei Lieder: „Ich waiss mir ein meidlein hübsch und fein"; „Bauer, bauer, was tregst im Sacke" und „Es jagt ein Jeger vor dem holtz" (aus 1583), so vortrefflich und humoristisch sie auch sind, halten doch einen Vergleich mit Hassler nicht aus. Es liegt eine gewisse Trockenheit im Ausdrucke, die er selbst bei den Stellen nicht umgehen kann, bei denen ihm der Text so sehr entgegenkommt und er wohl bemüht ist den richtigen Ausdruck zu finden, wie z. B. im ersten Liede bei den Worten „hüt du dich, hüt du dich, vertrau ihr nicht." Seine Natur war auf das Grandiose eingerichtet und solch zarte Blüthen fasste er viel zu fest an und benahm ihnen den Duft.

Vortrefflich dagegen sind die Liebeslieder von **Jacob Regnart:** „Ohn dich muss ich mich aller freuden massen"; „Wann ich gedenk der Stund"; „Venus du und dein Kind" (aus 1578) und „Du hast mich wollen nemen"; „Schön bin ich nit" (aus 1580). Hier liegt der wahre süsse Schmelz des Liebesliedes darin; dieses Sehnen und Hoffen und träumerische Dahinziehen, welches das Liebeslied so charakterisirt, ist von Regnart in ganz meisterhafter Weise getroffen. Regnart ist Belgier (aus Douai gebürtig), ist also mehr Franzose wie Deutscher, und doch wie muthen uns seine Lieder so heimathlich an. Die wahre echte Musik kennt keine Sonderinteressen, keine Nationalitäten. — Wo werden die Quintentheorien des Herrn Prof. Heinrich Bellermann in Berlin bleiben, wenn er hier, in der Zeit der höchsten Blüthe alter Kunst, in so reizend naiver und schöner Weise die herrlichsten Quintengänge herauf und herunter in reichster Auswahl findet und zugestehen muss, dass er sie nicht entbehren möchte. Vor einer Meisterhand beweist jede Regel, dass sie nur irdischen Ursprunges ist.

Alexander Utenthal ist mit drei Liedern (von 1574) vertreten: „Ist keiner hier der spricht zu mir," ein Trinklied, „Ich solt einmal spatzieren gan," ein frivoles Kupplerlied und „Ach Maidlein rein, ich hab allein zu dienen," ein sehr zart und inniges Liebeslied. Nur das Letzte fesselt uns, obgleich das Trinklied einen recht derben und munteren Charakter hat, doch musikalisch zu unbedeutend ist.

Von **Michael Praetorius** ist das bekannte „Es ist ein Ros entsprungen" und „Der Meye, der Meye bringt uns der Blümlein viel" in die Sammlung aufgenommen, an denen Praetorius nur das Verdienst hat, sie harmonisirt und durch Aufnahme in seine Sammlung „Musae Sioniae" uns aufbewahrt zu haben. Das zweite war bisher nicht allgemein bekannt, verdient aber vorzugsweise beachtet

zu werden, denn es giebt nichts Reizenderes und Lieblicheres als diese acht Takte, aus denen der Satz besteht.

Ein ganz vortrefflicher Motettensatz von **Wolfg. Carl Briegel** (aus 1635) ist in den Anhang Seite 80 aufgenommen. Dieser Schritt ins siebzehnte Jahrhundert hinein konnte nicht besser gewählt werden. Es vereinigt sich hier Alles, was das siebzehnte Jahrhundert auszeichnet: Deklamation, dramatische Auffassung, Lebendigkeit des Fortgangs, akkordliche kräftige Zusammenklänge und gute Arbeit auf interessante Motive gebaut. Briegel entwickelt hier auf Seite 83 eine modulatorische Gewandtheit, die uns in Staunen setzt und baut Akkorde aufeinander, die an das Grossartigste erinnern, was Seb. Bach je geschaffen hat. Ich rechnete Briegel nach dem, was ich bisher von ihm kannte, nur unter die mittelmässig begabten Komponisten, dieser Satz aber zeigt ihn von einer ganz anderen Seite.

Hieran schliesst sich das von Franz Witt in Nr. 2 dieser Blätter besprochene „Congratulamini“ von **Nicolaus Zangius** (nicht Zanchius), welches aus seinen „Cantiones sacrae“ von 1612 Nr. 16 genommen ist. Die ersten beiden Theile bieten nichts Hervortretendes dar, während der dritte Theil allerdings einen lieblichen innigen Eindruck hervorruft, der durch das wiegenartige Motiv noch erhöht wird. Den Schluss bildet ein Gesang von **Joh. Pachelbel:** „Voller Wunder, voller Kunst,“ ein aus Winterfeld's evangelischem Kirchengesange bekannter Satz (III., 201 der Beisp.) für 3 Singstimmen mit einem bezifferten Basse, welcher letzterer hier als Singbass gebraucht wird. Dieser Raum hätte besser benutzt werden können, denn des Unbekannten giebt es wahrscheinlich in der alten Musik noch genug. Schliesslich sei noch einmal die Aufforderung an alle Herausgeber alter Musik gerichtet, dieselbe nicht blos aus den Originalen strikte zu kopiren, sondern sie so einzurichten, dass sie jeder musikalisch gebildete Mensch lesen kann und auch zugleich fertiges Material für unsere Gesangvereine liefern, denn sonst bleiben die neuen Ausgaben entweder todtes Kapital oder die Dilettanten müssten umsichtiger, als die Herrn vom Fach selbst sein. **Rob. Eitner.**

An eine Bemerkung anknüpfend, die ich bei der Besprechung der literarischen Arbeit von W. Junghans (Seite 163) über die Entzifferung von Anfangsbuchstaben machte, kann ich heut einige Beispiele beifügen, welche beweisen, dass es nie Gebrauch war, die Silben eines Namens mit grossen Anfangsbuchstaben und dahinterstehendem Punkte zu bezeichnen (z. B. Trombetto mit T. B.), wie Herr Junghans annimmt. Mir liegen aus derselben Zeit (Anfang des siebzehnten Jahrhunderts) mehrere Namensabkürzungen auf alten Drucken und Manuscripten vor und zugleich auf dem Titelblatte die vollständigen Namen, die ich hier zum allgemeinen Besten mittheile: M. R. P. O. E. = Martin Raphun, Pomeran: Organ. in Elbing (Druck von 1616). — M. W. O. = Michaëlis Weida Organistum (Druck von 1635). — M. J. P. S. = Meister Johann Peter Sweelinck (Ms.). — S. S. O. = Samuel Scheidt Organist (Ms.) **R. E.**

(STRASBURG.) Wir richten an unsere süddeutschen Mitglieder die Bitte, über die vernichtete (?) Strasburger Bibliothek und deren ehemalige musikalische Schätze gefälligst einen Bericht einzusenden, damit wir im Norden mit Hand anlegen können, durch etwa vorhandene Kopien den Schaden theilweise zu ersetzen.

Hierzu 1 Bogen Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

II. Jahrgang. 1870.	Preis des Jahrganges 2 Thlr. Bei direkter Beziehung unter Kreuzband durch die Kommissionshandlung 2 Thlr. 10 Sgr. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 3 Sgr. Kommissionsverlag von T. Trautwein (M. Bahn), Berlin, Leipzigerstr. 107. — Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 12.

EIN BEITRAG ZUR MUSIKGESCHICHTE

aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, nach dem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten von Arnold Schlick", 1511.

(Von **Raym. Schlecht.**)

(Schluss.)

Nun geht Schlick an das Stimmen der Halbtöne. Er beginnt in f fa ut und stimmt dazu abwärts die Quint B, aufwärts schwebend, dass sie gut werde als Terz zum über ihr liegenden D. D ist aber 1,6718; also muss B die Schwingungszahl von $D \times \frac{4}{5} = 1,6718 \times \frac{4}{5} =$ 1,3374 und dessen Oktave 2,6748 sein. Von da aus sucht er die Unterquinte Es oder Dis, ebenfalls temperirt. Dazu dient uns der Exponent $\frac{1}{\sqrt[4]{5}}$; $\times 2,6748 = 1,7885$; damit stimme die Oktav aufwärts rein, $= 3,5770$; mit dieser stimme die Quinte as oder gis abwärts, ums „Prüfen" niederer als die reine Quint. Die reine Quint hätte die Schwingungszahl $1,7885 \times \frac{2}{3} = 1,1923$; nehmen wir das Abwärtsziehen dieser Quint, wie es Schlick verlangt, um ein Komma, d. i. $\frac{80}{81}$, so erhalten wir für gis oder as $1,1923 \times \frac{80}{81} = 1,1888$, während die gute Terz das Schwingungsverhältniss 1,1682 haben müsste, allein Schlick gesteht selbst zu, dass die Terz nicht gut sei, und ein Fehler stattfinde, „der hier mehr als an einem andern Orte zu dulden, „angesehen, dass es eine Klausel und nicht von nöthen ist, dass das „post sol (as, gis) der Diskant gleich den anderen Stimmen lang ge„halten werde, sondern mag man solche Klausel den Diskant am

„Anfang mit einem Pauslein, oder gerader Diminutz, Täktlein, Läuf-„lein, Risslein oder Floratur, wie du es nennen willst, wohl ver-„schlagen und bergen, dass die Härtigkeit oft genannter Klausel nicht „gemerkt wird, als ein geschickter Organist zu thun wohl weiss.“ (S. 103). Das Fis stimmt er nun als tiefschwebende Quint zu H, damit es als Terz zu D gut werde; es erhält daher Fis die Schwingungszahl $D \times \frac{5}{4} = 1{,}6718 \times \frac{5}{4} = 1{,}0449$, während die reine Quint 1,0982 betrüge. Aus Fis sucht er auf gleiche Weise Cis als gute Terz zu A, nämlich 1,5622.

Wenn das hier rechnerisch entwickelte Resultat mit der praktischen Ausführung nicht ganz adäquat sein mag, so gibt es uns doch gewiss ein ziemlich genaues Bild von den Klangverhältnissen einer nach Schlicks Anweisung gestimmten Orgel, und das ist mehr, als man von dem Abdrucke des „Spiegels“ hoffen konnte.

Es übrigt nun die Theorie der gleichschwebenden Temperatur zum Vergleiche mit dem Resultate der von Schlick eingehaltenen Stimmweise kurz darzustellen. Wir folgen hier der Theorie Hauptmanns.

Wenn man zur Ausgleichung des Missverhältnisses, welches reine Quinten erzeugen, die Fehler auf alle 12 Töne der Oktave gleichheitlich vertheilen will, so hat man diese 12 resp. 13 Töne als Glieder einer concreten Reihe zu betrachten, von folgender Form:

$$1, \quad \sqrt[12]{\tfrac{2}{1}}, \quad \sqrt[12]{(2)^2}, \quad \sqrt[12]{(2)^3}, \; \ldots \; \sqrt[12]{(2)^{12}} = 2.$$

Diese Werthe sind berechnet, in der Tabelle der Beilage IV eingetragen, welche einen vollständigen Ueberblick über die Resultate der alten und neuen Theorien bietet, so weit sie zur Würdigung der Lehre unseres Autors nothwendig sind, und uns zeigt, wie wenig er von der strengsten, praktisch wohl nie scharf ausführbaren Forderung der gleichschwebenden Temperatur zurückblieb.

8. Von den übrigen Theilen der Orgel.

Im neunten und zehnten Capitel spricht Schlick noch eingehend von der Windlade, den Bälgen und dem Winde und gibt hier sehr zweckmässige Winke, welche nicht nur den gediegenen und umsichtigen Kenner von Orgelwerken zeichnen, sondern auch von seiner Redlichkeit und Sorgfalt Zeugniss geben, alle Schädigung des Kirchenvermögens zu verhüten.

Bei dieser Gelegenheit lernen wir zum Schlusse noch die Kosten kennen, welche zu Schlicks Zeiten auf Orgeln verwendet wurden.

„Also ist auch nothwendig und billig solche Fürsorge und Fleiss zu haben Orgeln aufzurichten, nachdem viel, als vier, fünf, sechshundert, etwa tausend, auch zweitausend Gulden auf ein Werk gewendet wurden, gemeiniglich der Heiligen und Kirchengüter, die um Gottes willen gegeben sind.“ Schlick nennt diese Ausgaben „viel“, die auch bei dem Geldwerthe damaliger Zeit wirklich von Bedeutung waren. Davon nimmt aber Schlick Veranlassung, den Orgelbauern es ans Gewissen zu legen, die Werke mit aller Sorgfalt herzustellen und das Geld „getreulich zu verdienen“. Namentlich dringt er darauf, dass man die Prüfung der Orgel durch einen verständigen und unpartheiischen Organisten nie umgehen soll.

Das Werkchen enthält so viel des Interessanten und ist mit so viel hinreissender Treuherzigkeit und naivem Humor geschrieben, dass man es sich kaum versagen kann, es ganz in die moderne Sprache zu übertragen, damit es auch jenen zugänglich werde, welchen es schwer sein dürfte in das Verständniss der alten Diktion sich hineinzufinden, um so mehr da die damalige Interpunktion und die Anwendung von grossen Buchstaben mitten im Satze, die Auffassung des Sinnes sehr erschweren.

Doch ich wollte nur jene Stellen beleuchten, deren volles Verständniss Vorkenntnisse erfordern, die nicht von jedem vorausgesetzt werden können, der sich um die Sache interessirt. Ich wende mich also zum zweiten Theile der mir gesetzten Aufgabe, jene Stellen auszuheben, welche die Musikzustände jener Zeit charakterisiren.

II. Beiträge zur Geschichte der Musik.

Wir betrachten das, was sich aus der Abhandlung Schlicks von dem Bau einer Orgel über die Musikrichtung seiner Zeit ergibt in folgenden Gruppen:

1. Vom Orgelspiele,
2. vom Choral,
3. vom Mensuralgesange.

1. Vom Orgelspiele.

Wenn wir aus der Geschichte des Orgelspieles wissen, dass man in frühester Zeit auf den Orgeln die Gesangskompositionen spielte wie sie standen, und dann die späteren Tabulaturen von Paix, Ammerbach, Schmidt etc. betrachten, in denen solche Kompositionen für die Orgel umgeschrieben sind, so könnte der hohe Begriff, den man

sich von den Organisten jener Zeit zu machen geneigt war, sehr herabgestimmt werden; denn man findet in denselben fast keinen Zug mehr vom kontrapunktischen Satze; er geht in der damals beliebten Koloratur auf, während die Begleitung sich fast durchgängig auf eine einfache Harmonie beschränkt.

Anders gestaltet sich die Sache, wenn wir einen Blick in die Tabulatur Schlicks werfen und damit zusammenhalten, was er in seinem Spiegel von dem Organisten verlangt.

In der Tabulatur finden wir den Cantus firmus von einem vollständigen noch dazu imitirenden Kontrapunkte zu 3 und 4 Stimmen umgeben für die Orgel bestimmt. Hier trifft man keine Stimmen zum bequemeren Spiele ausgelassen oder versetzt. Es gehört ein gewandter Organist dazu, diese Stücke auf einer Orgel mit zwei Manualen und vollständigem Pedale zu spielen, noch mehr Fertigkeit wird erfordert, sollen sie auf einem Manuale vorgetragen werden. Die Ausführung derselben wird aber nahezu zur Unmöglichkeit, wenn die Orgel nicht einmal ein ausreichendes Pedal hat, und die höheren, dem Pedale fehlenden Töne mit der linken Hand im Manuale ersetzt werden sollen. Daher fordert auch Schlick an den Orgeln wenigstens ein vollständig gearbeitetes Pedal und ein leichtes Spiel, damit der Organist im Stande sei:

a. mit 6 bis 7 Stimmen in der durch den kontrapunktischen Satz bedingten Entfernung zu spielen,

b. den Choral auch in das Pedal zu verlegen,

c. auch im Pedale, nicht bloss 2 und 3stimmig zu spielen, sondern auch jede Art Koloraturen, „Laufwerk und Gerede" zu machen.

Der Forderung, welche Schlick hiemit an einen Organisten stellt, wird dieser nicht genügen können, wenn er nicht selbst ein tüchtiger Kontrapunktist ist, eine Eigenschaft, welche sich bei Schlick von selbst zu verstehen scheint, obwohl er sie nicht ausdrücklich stellt.

Dazu setzt er an einem Organisten nach seinem Sinne noch voraus, dass er eine solche Fertigkeit in den Semitonien zu spielen besitze, dass ihm dieses Lust und Freude sei.

Ein solches Bild eines vollkommenen Organisten, wie es Schlick entwirft, finden wir nach dem Zeugnisse der Geschichte und den Werken der Meister auf diesem Instrumente vielleicht in Cipriano de Rore, Frescobaldi, Claudio Merulo u. a., deren Spiele Tausende mit Bewunderung lauschten, und später in Vater Bach und seiner Schule wieder.

Schlick begnügt sich aber damit noch nicht, seine Ansprüche an einen vollendeten Organisten sind noch nicht geschlossen; er beansprucht auch:

a. dass er die liturgischen Vorschriften genau kenne, und wisse, wann er zu spielen, anzufangen und aufzuhören habe, und wann die Orgel bei kirchlichen Funktionen zu schweigen habe, sowie, welche Tonhöhe der Stimmlage seines Chores am passendsten ist.

b. dass er genaue und gründliche Kenntnisse im Orgelbaue besitze, damit er den Plan einer Orgel zu entwerfen, den Bau derselben zu leiten und zu beaufsichtigen und die vollendete Orgel zu prüfen fähig sei.

Das ist wahrlich ein „Spiegel“, der noch heut zu Tage den Organisten vorgehalten werden dürfte.

2. Vom Choralgesange.

Hier erfahren wir (S. 83), dass schon am Anfange des 16. Jahrhunderts beim liturgischen Chorgesange die Orgel vollständig in Gebrauch war, und dass nicht nur die Choräle begleitet wurden, sondern dass auch Vor-, Zwischen- und Nachspiele üblich waren, sowie dass das Gebot, die Orgel während der Advent- und Fastenzeit beim Gottesdienste schweigen müsse, damals nicht bloss bestand, sondern auch gewissenhafter gehalten wurde, als jetzt, da Schlick (S. 110) den Organisten rathet die Orgel oft und fleissig zu spielen und sie im Stande zu erhalten, „darumb“, fährt er fort, „wo (weil) in der Fasten und im Advent die Orgel ruhen müssen, soll man sie dennoch zu Zeiten versuchen und dazu lugen (sehen) Unrath zu verhüten etc.“

Von besonderem Interesse ist die Angabe der Tonhöhe, in welcher die Choräle damals gesungen wurden (S. 85). Der erste Ton (Tonus I^{mus}) wurde in G sol re ut gespielt, also um eine Quart höher als in ihrem regelmässigen Finale D. Dadurch aber, dass die Orgeln damaliger Zeit eine kleine Terz tiefer standen, entspricht dieses G unserm E, welches wirklich die geeignetste Tonhöhe für die meisten Choräle I^{mi} toni ist.

Der dritte Ton (III^{tii} toni) wurde aus a la mi re gesungen (S. 86), also auch eine Quart höher als der natürliche Final-Ton E, welches unserm Fis entspricht, was allerdings etwas hoch ist; daher fügt aber Schlick weiter unten bei: Wenn ein Gesang III. toni zu viel in die Oktave hinauf, oder höher schwebt, mag ein Organist denselbigen

aus E la mi machen, das ist nach jetziger Stimmung aus Cis. Die Transposition dieser Tonart in die Quart a hat noch eine andere Bedeutung. Das F, welches in der natürlichen Tonlage vorkömmt, veranlasst manchmal einen Querstand (Tritonus) mit dem dieser Tonart eigenthümlichen h (mi in b fa mi), welcher durch Erhöhung des f in fis gelöset werden sollte. Da man aber lange Zeit Anstand nahm, in den Choral die Vorzeichnung eines Kreuzes einzuführen, so transponirte man schon lange vor dem 15. Jahrh. derartige Gesänge in die Quart a, wodurch an die Stelle von F der Ton B trat, der ohne der Consequenz zu nahe zu treten durch das ♮ quadratum, (unser heutiges Auflösungszeichen) in die entsprechende Relation zu e gesetzt werden konnte. Da nun aber für tiefer stehende Gesänge dieser Tonart eben die Tonhöhe a nach der damaligen Stimmung der Orgeln entsprechend war, so lag diese Transposition auch dem Organisten am nächsten.

Der 5. Ton (V^ti^ toni) wird in seiner natürlichen Lage aus F fa ut gespielt, was nach gegenwärtiger Stimmung D ist, und dieser Tonart am besten entspricht. Dagegen empfiehlt Schlick die Gesänge der 6. Tonart, deren Tonumfang eine Quart tiefer steht, aus B fa mi zu nehmen, wodurch sie wie die vorigen in die Stimmlage D — d kommen.

Den 7. Ton (VII^{mi} toni) lässt Schlick auf seiner natürlichen Finale G, welche unserer Tonhöhe E entspricht und für diese Tonart eine sehr bequeme Lage gibt.

Betrachten wir nach diesen Angaben noch die Repercussionsnoten für die einzelnen Tonarten, so erhalten wir für die 1. Tonart h, für die 3. wieder h, für die 5. a, für die 6. h und für die 7. a; also auch eine für den Psalmengesang entsprechende Tonhöhe.

Endlich spricht Schlick (S. 87) noch von Gesängen, welche hoch und niedergehen, eine duodecima, tredecima von einander, wie einige Sequenzen z. B. „*Laus tibi Christe*", auf das Fest der heiligen Magdalena, „*Psallite regi*" auf das Fest der Enthauptung des heiligen Johannes des Täufers. Erstere Sequenz hat wirklich den Tonumfang von 12, letztere von 13 Tönen. Solche Gesänge hiess man „*superabundantes*" oder „*mixti*", d. h. aus der authentischen und plagalen Tonart gemischte.

Von grosser Wichtigkeit für die Beurtheilung der Tonarten ist folgende Bemerkung: Etliche Chorgesänge, als die Sequenz *de sancta Trinitate:* „*Benedicta sit semper*" und „*Et in terra summum*", so man

bei uns pflegt zu singen, die gehen vorn an *ad septimum* und *octavum tonum* und zuletzt *ad primum tonum*.

Die Sequenz „*Benedicta sit semper*“, die ich in einem der fürstlich Wallersteinischen Bibliothek gehörigen Codex aus dem 13/14. Jahrhunderte fand und die auch Schubiger in seiner Sängerschule von St. Gallen Nr. 24 unter dem Namen Notker Balbulus anführt, beginnt im 8. Kirchentone, tritt dann über den Versen: „*Et nos voce praecelsa*“ und „*Eja, Eja nunc simul omnes*“ entschieden in den 7., den sie in seinem ganzen Umfange von G bis g ausfüllt, und modulirt dann vom Vers: „*O adoranda Trinitas*“ in primo Tono g mit b moll.

Hier finden wir also durch Schlick bestätigt, dass die Choräle VII^{mi} toni, sobald sie das b moll in sich dauernd aufnehmen, besonders gegen den Schluss der ersten Tonart zugeschrieben wurden, worauf auch schon Guido in seinem Micrologus c. 8 aufmerksam macht, wie durch die Anwendung von ♭ die Tonarten verändert werden. Diese Bemerkung bestätigt zugleich die Richtigkeit der Ansicht, dass im Chorale wahre Modulationen aus einer Tonart in eine andere, wie aus der Mixolydischen in die Dorische, aus der Dorischen in die Aeolische, aus dieser in die Phrygische nicht nur möglich waren, sondern diese Transpositionen als wirkliche Modulationen angesehen wurden. Die moderne Musik hat die Möglichkeit solcher Modulationen mit dem Aufgeben der alten Tonarten über Bord geworfen.

Also auch für die Geschichte des gregorianischen Gesanges bietet Schlicks „Spiegel“ wichtige Aufklärungen. Wir wenden uns nun zum dritten Abschnitte.

3. Vom Mensuralgesange.

Es sind hier namentlich zwei Punkte, welche unser Interesse in Anspruch nehmen und zwar

1. Die Tonhöhe, in welcher die Kompositionen der alten Meister vorgetragen wurden. In Beziehung auf Instrumentalkompositionen kann hier wohl kein Zweifel obwalten. Sie wurden sicher so gespielt, wie sie geschrieben waren, da man keinen Grund sich denken könnte, warum die Verfasser derselben die Spieler hätten zur Transposition nöthigen sollen. Die Differenz, welche sich gegen unsere Tonhöhe ergibt, lag bloss in der Stimmung der Instrumente, wie oben gelegentlich der Tonhöhe der Schlick'schen Orgel nach-

gewiesen wurde. Einen Beweis hierfür liefert wieder die Tabulatur. Nach Schlicks Angabe ist die entsprechende Tonhöhe für die Gesänge I[mi] toni G, und so finden wir sie auch in der Tabulatur geschrieben. Dasselbe bestätigt sich auch an dem 3. Tone durch den Gesang *„Maria zart“* (S. 15), der in a geschrieben ist, wie Schlick es im 2. Capitel angab.

Es kann sich die Frage nach der relativen Tonhöhe nur auf Gesangstücke beziehen. Hierüber gibt uns der „Spiegel“ folgenden Wink. S. 88 heisst es: „Es gibt sich zur Zeit, dass zwei oder mehr „Messen, dessgleichen Magnificat in einem und demselben Ton und „aus ein und derselben Tonstufe gesetzt sind, und doch eine höher „als die andere gesungen werden muss, z. B. jede aus C sol fa ut, „sexti toni geschrieben. Schwebt nun der Bass in der einen nicht unter das C fa ut, so kann sie in ihrer Tonhöhe C belassen werden; „steigt aber der Bass über Fa in B mi (das ist über das grosse B) „oder A re hinab, so müsste diese Messe einen Ton höher gesungen „werden.“ Schlick macht also die Transposition dieser Komposition nicht von einer constanten Regel, von welcher er nichts sagt, sondern von der den Sängern entsprechenden Stimmhöhe abhängig. Allerdings weisen die hohen Schlüssel auf eine Transposition in tiefere Tonlage, damit die Ausführung den Sängern angemessener werde, aber eine bestimmte Tonlage ist damit nicht ausgesprochen. So wird auch in Regensburg, besonders im Dome, wo nach allgemeiner Anerkennung die Werke alter Meister am Richtigsten vorgetragen werden, bei der Intonation derselben sogar auf die jeweilige Stimmbeschaffenheit der Sänger Rücksicht genommen.

2. Die Behandlung der Klauseln. Nachdem Schlick S. 103 die Regel angedeutet hat, dass einer Klausel die perfekte (grosse) Sept voran gehen soll und gezeigt hat, wie die mangelhafte Terz gis, in welche der „Wolf“ der Stimmung gelegt wurde, zu decken sei, gibt er die Gründe an, aus denen der Stimmfehler in keine andere Konsonanz gelegt werden dürfe.

Bevor wir die Stelle zu unserem Zwecke ausbeuten können, müssen wir uns zuvor über die Benennung „post sol“ die richtige Einsicht verschaffen. Mit „Post“ bezeichnet Schlick immer den auf die mit post genannte Stimme folgenden Halbton. Indem sol in der natürlichen Gesangsweise dem Buchstaben g zukömmt — wie in der Skala zu ersehen, — so gebraucht Schlick in der Regel post sol für gis oder as. Nun merke man wohl auf den Ausdruck, dessen er sich im

folgenden Passus bedient: Das kann (nicht kein) man in der andern Consonanzen post sol, post re c sol fa ut nicht thun. Er will nämlich sagen: Es gibt noch ein anderes sol, welches auf c sol fa ut folgt und dasselbe heisst, wie post re nämlich dis oder es. Dass dieses die richtige Deutung ist, geht aus dem Zusatz hervor: „Denn das wird nicht gebraucht als eine Klausel (in das post ut,) sondern gesetzt und in Organis gemacht als eine andere Concordanz 3 oder 4 Stimmen zusammen, wie der Kontrapunkt gibt." Mit dis könnte auch wirklich keine Kadenz vorkommen.

Hier ist zum vollständigen Verständniss wieder ein Fehler des Originals zu korrigiren, es betrifft nämlich die oben eingeklammerte Stelle „als ein Klausel in post ut." Post ut könnte sein cis, gis oder fis. In keinen dieser drei Töne kann dis oder es eine Klausel bilden. In dieser Fassung ist der Text unverständlich. Man muss lesen, „wie post ut", so stimmt dann alles. Schlick will nämlich sagen: Mit dem andern post sol d. i. dis oder es, kann man eine ähnliche kolorirte Klausel wie oben mit gis nicht machen, weil es überhaupt zur Klausel nicht benutzt wird, sondern nur als Concordanz in den harmonischen Verbindungen, wie sie sich im Kontrapunkte ergeben. Solche Klauseln kommen nur vor mit post ut, d. i. mit Cis, Fis und Gis, von denen das letztere wegen seiner Härte durch die Koloratur gedeckt werden soll.

Da diese Halbtöne, wie Es als Consonanzen, oder wie „post ut" als Klauseln benutzt werden, so muss man sie rein stimmen, was bei gis weniger nothwendig ist, da es als Finalklausel nicht gebraucht wird, denn die 3. Tonart, welche allein in a schliesst, lässt eine Klausel durch Erhöhung der Untersecunde nicht zu; es kann also nur zu Nebenklauseln in den anderen Tonarten gebraucht werden.

Den klarsten Kommentar hierzu liefert uns Schlick in seiner „Tabulatur". Hier finden wir (S. 17) die Klausel mit post sol — gis — zweimal und zwar Zeile 1, Takt 4, das gis durch ein Päuslein vom vorausgehenden a getrennt und auch nicht unmittelbar, sondern durch fis ins a überleitend; dann Zeile 2, Takt 1, wo die kleine Figur c h a vorausgeht und wieder auf das gis fis, dann erst a genommen wird, um seine Relation zu a möglichst zu verdecken. Die übrigen Klauseln mit Cis und Fis sind in der Regel alle vollkommen gemacht, nur hie und da wendet Schlick auch bei Cis und Fis eine ähnliche Koloratur an, wie Seite 2, Zeile 4, Takt 1, mit Cis und Seite 2, Zeile 4, Takt 4, am Schlusse mit Fis. Es kömmt als post sol und

post re als Konsonanz häufig vor; post sol als as findet sich einmal S. 19, Zeile 4, Takt 1.

Was Schlick uns hier andeutet, fassen wir zur Uebersicht noch einmal kurz zusammen:

Die Tonarten, in denen man gewöhnlich sang und spielte, beschränkten sich auf die natürlichen, oder um eine Quart höher transponirten Kirchentonarten, also auf C D E F G A B, ohne Vorzeichnung von Kreuzen, welche die Gesetze dieser Tonarten nicht zulassen. Wenn auch in den Orgeln der damaligen Zeit alle Halbtöne enthalten waren, so wurden doch selten dieselben als Tonika zu Grunde gelegt — das heisst aus Cis Es Fis As etc. gespielt, sondern sie dienten nur als Konsonanzen oder zu Klauseln. Ja es beschränkte sich das Spiel im gewöhnlichen Gebrauche bloss auf die Leitern g a c, in welchen, wie wir oben erfuhren, sämmtliche Choräle abgespielt wurden, und da der 3. Kirchenton eine Kadenz mit dem Leiteton nicht zuliess, so konnte zu Klauseln in den Chorälen selbst nur Cis und Fis zur Anwendung kommen. Gis dagegen fand seine Verwendung nur dann, wenn ein Komponist im Verlaufe der Komposition einmal eine Klausel in A machen wollte. Daher legte auch Schlick den sogenannten Orgelwolf in diesen Ton.

Diese Gesetze der Kompositionsweise im 15. und auch noch grossentheils im 16. Jahrhunderte ergeben sich zwar auch aus dem aufmerksamen Studium der Werke jener Zeit, allein es gewährt eine grosse Befriedigung, hier diese Lehre und ihre Begründung von einem praktischen Meister wie Schlick ausgesprochen zu finden.

So ist dieses Werk Schlicks für uns eine äusserst schätzbare Urkunde für musikalische Geschichtsforschung.

Ich kann nicht schliessen ohne dem lieben Manne als Zoll des Dankes noch nach mehr denn dreihundert Jahren in seinem Streite mit Sebastian Virdung, dessen Schmähungen dem blinden alten Manne so wehe thaten (siehe dessen Antwort auf die Bitte seines Sohnes S. 121), Recht angedeihen zu lassen.

Wenn Virdung das griechische chromatische Geschlecht, wie es von Boethius, auf welchen er sich beruft, erklärt wird, mit der Musica ficta identisch hält, so ist er sehr im Irrthume, was ein Blick in die als Beil. IV gegebene Tabelle deutlich macht. Das griechische chromatische Geschlecht hatte die Tonleiter h c cis e mit Auslassung des d, dagegen besteht die musica ficta in dem Einschieben von Tönen, welche sich auf der Guidonischen Hand (oder Skala) nicht finden,

zu deren richtiger Solmisation man also gleichsam eine andere Hand fingiren musste, woher sich denn auch ihre Benennung schreibt. Chromatisches Geschlecht und musica ficta gehören durchaus verschiedenen Systemen an; ersteres dem griechischen, das wir mit unserer Notenschrift gar nicht darstellen können, letzteres dem mittelalterlichen, aus dem sich unsere Chromatik entwickelte, die mit der griechischen von ferne nichts zu thun hat, so wenig als die moderne Enharmonik mit der griechischen, oder wie Schlick S. 123 recht gut sagt, als der Rhein und der Main, ehe ihre Wasser sich vereinen.

Nun schliesse ich diese Abhandlung mit dem Wunsche, dass sie ein Beitrag zur Aufklärung über die angeregten Fragen, und eine Huldigung sein möchte, niedergelegt am Monumente, das Schlick durch seine Werke sich selbst gesetzt und Herr Eitner wieder aus dem Staube erhoben hat.

HEINRICH SCHÜTZ. Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi. Chöre und Recitative aus den „vier Passionen" von . . . Zusammengestellt, für den öffentlichen Vortrag in geistlichen Concerten, Kirchenmusiken etc. beziehentlich mit Orgelbegleitung versehen und herausgegeben von Carl Riedel. Part. u. St. 3⅔ Thlr. Part. 1⅔ Thlr. Leipzig (1870) E. W. Fritzsch. in 8°. 59 S. mit Vorwort.

Herr Prof. Riedel in Leipzig hat sich in jeder Hinsicht durch die Herausgabe obigen Werkes den Dank aller musikalischen Kreise erworben, nicht allein, dass er die Passionen Schütz's der Vergessenheit entrissen und dem Fachmanne einen wesentlichen Dienst dadurch erwiesen hat, sondern auch durch die allgemein verständliche Darstellung in unserer heute gebräuchlichen Notation, mit allen Hilfsmitteln der Ausführbarkeit versehen, hat er auch dem musikliebenden Publikum Gelegenheit gegeben, Antheil zu nehmen an den herrlichen Schöpfungen vergangener Kunstleistungen. Der letzteren Aufgabe zu Liebe hat freilich Manches weichen müssen, was dem Fachmanne zur bessern Uebersicht und Einsicht diente, doch stehen ihm immer jederzeit die handschriftlich aufbewahrten Ueberreste des Originalwerkes zu Gebote, von denen die Johannes-Passion sich in „originalmässiger Gestalt" in der Bibliothek zu Wolfenbüttel und eine Kopie aller vier Passionen auf der Stadtbibliothek in Leipzig befinden. Das für den Fachmann empfindlichste Zugeständniss an die Dilettanten ist die Verschmelzung der vier Passionen zu einer und zwar in der Weise, indem Herr R. aus jeder der vier Passionen das gewählt hat, was für unsere Zeit am Ansprechendsten und Interessantesten ist. Man erhält dadurch zwar eine Uebersicht über alle vier Passionen, doch da nirgends eine Angabe gemacht worden ist, aus welcher der vier

Passionen dieser und jener Satz ist, so steht man ziemlich rathlos davor und muss sich allein an das hier Mitgetheilte halten.

Unsere Kenntnisse über die Leistungen der ersten Hälfte des 17. Jahrh. sind trotz aller musikgeschichtlichen Werke noch sehr gering und harrt gerade dieser Abschnitt in der Musikentwickelung noch einer gründlichen Durcharbeitung. Mit Staunen blickt man auf diese Kompilation aus Schütz'schen Werken und begreift nun sehr wohl, wie auf so einen bedeutenden Vorgänger ein Seb. Bach und Händel erstehen konnte. Sehr interessant und lehrreich ist ein Vergleich mit den von Fr. Chrysander herausgegebenen vier Oratorien von *Giac. Carissimi* (Schütz starb 1672 und Carissimi 1674), der uns so recht klar den Unterschied des Deutschen und Italieners in dieser Zeit vor Augen rückt. Schütz's Stärke beruht im Chore, wogegen seine Recitative (Soli) sehr zurückstehen. Obgleich der Vortrag derselben lebendig und charakteristisch ist, so fehlt ihnen doch das melodisch gesangliche Element. Der Italiener dagegen setzt seine ganze Stärke in den Sologesang; das sind alles tiefempfundene kleine Meisterstücke, während ihm der Chor nur als Hintergrund und zur Abwechselung dient und ihn ohne Anwendung von Kunstmitteln, fast rein harmonisch (akkordisch) in der kürzesten Form behandelt. Beide Vorzüge zu vereinigen, das war die Aufgabe die Händel zufiel und die er richtig erkennend auf so meisterhafte Weise löste, dass sie mustergiltig für alle Zeiten wurde.

Mit diesen kurzen Andeutungen sei auf die Bedeutung des Werkes hiermit aufmerksam gemacht. Ueber die Herausgabe sei noch bemerkt, dass sich Herr R. der schwierigen aber nothwendigen Aufgabe unterzogen hat, sämmtliche Solosätze mit einer Begleitung zu versehen. Die Aufgabe war um so schwieriger, da die Originale nicht einmal mit einem Basse versehen sind und daher dem Bearbeiter der weiteste aber auch mühseligste Spielraum übrig blieb. Nur ein Mann, der mit der alten Musik so verwachsen ist, wie der Herausgeber, konnte sich der Aufgabe unterziehen und sie zum Nutzen des Werkes herstellen und wir müssen bekennen, dass bis auf einige Stellen (z. B. Seite 10, Zeile 3 und 4, in denen die moderne süssliche Harmonisirung unangenehm berührt) die Aufgabe nicht besser gelöst werden konnte. Den Gesangvereinen wird nun die Aufgabe zufallen das Publikum mit diesem herrlichen Werke bekannt zu machen, und wie wir hören studirt der berliner Domchor bereits die Passion ein, um sie im Winter öffentlich aufzuführen.

DENKMÄLER DER TONKUNST. Bergedorf bei Hamburg (H. Weissenborn) 1869, in hoch 4°, der Band 1½ Thlr.

1. BAND: Motecta festorum, 4 vocibus a J. P. Aloysio Praenestino (Palestrina). Liber I. Romae, 1563. Herausgegeben von H. Bellermann. 36 Nrn., 143 Seit.

Wir treten hier einem Unternehmen gegenüber, welches Ansprüche ganz anderer Art, als bei den früher besprochenen neuen Ausgaben alter Werke her-

vorruft. Waren es dort nach Laune des Herausgebers oder dem vorliegenden Bedürfnisse entsprechende Zusammenstellungen verschiedenartiger Werke, die unter sich keinen anderen Zusammenhang, als den des gemeinsamen Einbandsdeckel hatten, so erhalten wir hier vollständige Werke eines Autors, wie sie von ihm selbst einstmals herausgegeben worden sind, mit dem einzigen Unterschiede, dass die alten Stimmenausgaben in Partitur mitgetheilt sind. Dort sollte das allgemeine Interesse in den Vordergrund treten und bildend auf das Publikum einwirken, hier hauptsächlich und allein der Wissenschaft die Mittel an die Hand gegeben werden, an der sie, gleichsam das Original ersetzend, mit Sicherheit dem Laufe der Musikentwickelung folgen kann. Gingen dort unsere Ausstellungen darauf hin, dass alles das vermieden werden musste, was der allgemeinen Verbreitung hindernd im Wege stand, so tritt hier das umgekehrte Verhältniss ein, indem wir, bis auf gewisse Grenzen, eine strenge Wiedergabe des Originales verlangen. Unter den gewissen Grenzen verstehe ich: Eine übersichtliche und in der heutigen Notirungsweise übliche Wiedergabe des Originales, richtige Transponirung der Versetzungsschlüssel, Angabe der Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner Töne u. a. m. was zur Erklärung und Erleichterung des Studiums gehört. Alle diese Ansprüche erfüllt die vorliegende erste Lieferung der Sammlung (4 Bände) mit Gewissenhaftigkeit und bietet neben dem wissenschaftlich behandelten Materiale noch den Vorzug einer vortrefflichen und dem Unternehmen anpassenden Ausstattung.

Dies als Vorwort zur Klärung der Begriffe und zur Erklärung dessen, was die Herausgeber obiger Sammlung beabsichtigen.

Der vorliegende Motettenband bildet das 1. Buch der sieben Bücher, die Palestrina im Motettenstile herausgegeben hat. Leider wird auch hier die alte Misere fortgesetzt, etwas Unfertiges in die Welt zu setzen, indem der vorliegende Band nur die Musik enthält und Vorwort und Index erst beim nächsten Bande erscheinen soll, dieser aber bis heut (nach $1\frac{1}{2}$ Jahren) noch nicht erschienen ist. Wir sind also auf uns selbst angewiesen und da sei erwähnt, dass dieses erste Buch 1563 in erster Auflage erschien, im Jahre 1572 von Antonius Soldus, 1574 von Antonio Gardano, 1585 von Alessandro Gardano, 1590 von Coattino, 1601 von Angelo Gardano und 1622 wieder von Soldus herausgegeben wurde. Soweit ich die verschiedenen Ausgaben mit einander vergleichen konnte, hat der Autor an keiner derselben etwas geändert. In neuerer Zeit ist gerade dieser Band von den Sammlern stark benutzt worden: *Proske* in seiner „Musica divina, II." theilt fast die Hälfte der Motetten mit, *Bellermann* in seinem „Contrapunct" und *Alfieri* in seiner Raccolta geben Einzelnes daraus und doch ist die abermalige Veröffentlichung des gesammten Bandes ein erwünschtes Unternehmen, denn nur so allein kann man den ganzen Mann kennen lernen. Zum Studium und zur Erkenntniss der Zeit bedarf man nicht allein das Beste, sondern auch die geringeren Leistungen.

Palestrina hat das Glück gehabt frühzeitig einen begeisterten Biographen zu finden (Baini), der das Licht Palestrina's in einer Zeit leuchten liess, als es in der

Erforschung der Musikgeschichte noch dunkele Nacht war; seine Werke wurden neu gedruckt, aufgeführt und begeisterte Essais (Thibaut) lenkten aller Blicke auf ihn und ihn allein, während man der anderen fast vergass. Die Zeiten werden sich ändern, unsere Kenntnisse wachsen mit jedem Jahre, wir lernen immer mehr kennen was Andere leisteten, und Palestrina wird seinen ihm gebührenden Platz erhalten, der aber schwerlich so unerreichbar sein wird, als er noch immer hingestellt wird. Man kann Palestrina alle Vorzüge der alten Musik zugestehen, doch das Eine wird uns immer klarer, dass er sehr langweilig werden kann. So viel Schönes die vorliegenden Motetten bieten, so wenig Abwechselung gewähren sie, immer derselbe Ausdruck, immer dieselbe Schreibweise — man kann sich nicht immer unter Engel versetzen, man möchte auch einmal etwas Menschliches hören, einen innigen, einen leidenschaftlichen Zug empfinden. Die Zeit ist noch nicht gekommen, um sicher auf das Ziel loszugehen, so viel steht aber fest, dass Palestrina eine andere Stellung einnehmen wird, wenn wir das Vor und Nach genauer kennen werden.

2. BAND: Carissimi's Werke, herausgegeben von Fr. Chrysander. 1. Abtheilung, Oratorien: Jephte; Judicium Salomonis; Baltazar; Jonas. (123 Seiten).

Auch hier werden wir in Betreff aller näheren Angaben über die vorgelegenen Quellen auf den nächsten Band Carissimi's verwiesen, und manches Bedenken, was uns aufstösst, müssen wir bis dahin aufsparen, so z. B. die Verlegung des Bassus continuus um eine Oktave tiefer, als der eigentliche Singbass, wenn derselbe im Alte liegt (wie Seite 8, 9 etc.). Der Band ist nicht so gut redigirt als der vorhergehende von H. Bellermann; man trifft hie und da Druckfehler*) und wird dadurch misstrauisch gegen Alles, was irgend wie auffallend ist und doch vielleicht getreu dem Originale entspricht.

Ueber die Bedeutung dieser Oratorien habe ich bereits in der Recension über die Schütz'sche neue Ausgabe der Passionen gesprochen. Hier will ich nur noch einmal besonders betonen, dass sie ein werthvolles Material zur Erforschung des siebzehnten Jahrhunderts bieten und dass es sich wohl lohnte, sie einer Bearbeitung zu unterziehen, um die Möglichkeit einer Aufführung zu erzielen und sie dadurch allgemeiner bekannt zu machen. Die Aufgabe wäre keine leichte, da Carissimi als Begleitung der Singstimme nur einen unbezifferten Bass giebt; nur manche Sätze sind mit zwei oder drei ungenannten Instrumenten versehen.

3. BAND: Corelli's Werke. Herausgegeben von Joseph Joachim. 1. Theil: Sonaten für 2 Violinen, Violoncell und Bass, opus I. und II. (1683 und 1685, je 12 Sonaten enthaltend, 120 Seit.); und der

---

*) Seite 6, Zeile 2, Takt 2, 2. Note muss h heissen; S. 7, Z. 10, letzte Note muss fis heissen; S. 20, Z. 4, 6. Note a oder g? etc. etc.

4. BAND: Couperin's Werke. Herausgegeben von Joh. Brahms. 1. Theil: Pièces de Clavecin, 1. livre. Paris 1713. 102 Seit.

Sehr dankenswerth sind die beiden Bände Instrumentalwerke. Mit einiger Verwunderung sah ich die genaue Theilung der Aufgabe in Vokal- und Instrumentalwerke, da doch bekannt ist, dass die leitenden Persönlichkeiten der Sammlung die Instrumentalmusik für eine Verirrung der Kunst, ja man möchte sagen gar nicht für Musik halten. Wie stimmen mit den vorliegenden Sammlungen solche Ansichten überein? Oder sind die Kompositionen von Corelli und Couperin etwa besser als die von Haydn, Mozart und Beethoven? Die Herren werden uns am besten darauf antworten können. Wir selbst freuen uns des Besitzes dieser lieblichen frühen Blüthen der Instrumentalmusik, in welcher sich der Sinn für Form und Leichtigkeit in der Bewegung, Innigkeit im Ausdrucke so köstlich entfaltet. Dieses Ringen nach einem individuellen Ausdrucke, und das Anlehnen an Naturlaute tritt hier schon ganz bestimmt hervor. Die Form ist klein, doch abgerundet und in sich vollendet. Der grosse Prozess, welcher sich am Anfange des siebzehnten Jahrhunderts vollzog und durch das Anlehnen an das weltliche Volkslied geleitet wurde, hat sich hier bereits vollzogen und die Komponisten sind bemüht den kleinen Formen durch Aneinanderhängen verschiedener Sätze einen grösseren Umfang zu geben. Corelli's Sonaten bestehen aus drei und vier Sätzen: Allegro, Adagio, Allegro; oder Grave (als Einleitung), Allegro, Adagio, Allegro. Doch steht diese Aufeinanderfolge nicht unmaassgeblich fest; die 12. Sonate, in opus 2, besteht z. B. aus einer Ciaconna (Largo) und aus einem sich daran anschliessenden Allegro; und die vorhergehende Sonate aus einem Preludio (Adagio), Allemanda (Presto) und Giga (Allegro). Die Musik selbst ist noch die Sprache eines Kindes, welches unschuldig und naiv plaudert und durch seine Lieblichkeit Alles entzückt.

Couperin's kleine Stücke sind noch inniger, als die Corelli's und lehnen von vornherein jeden Zusammenhang unter einander ab, doch betritt er den Weg der Programmmusik mit Energie und stellt ein förmliches Lexikon von Programmen auf: „Les papillons, les regrets, les sentiments“ u. a. m. Ob er in der musikalischen Wiedergabe seiner Ueberschriften glücklicher ist wie die Modernen, ist nur eine Partheifrage. Die heutigen Wortführer der Programmmusik greifen mit wahrer Begierde nach älteren Beweisen für ihre Ansichten — hier finden sie eine unerwartet grosse Ausbeute — bedenken aber nicht, dass ein alter Irrthum immer Irrthum bleibt und sie ihre vermeintlichen Fortschritte damit geradezu als Rückschritte dokumentiren.

Couperin überschüttet seinen Klaviersatz förmlich mit Verzierungen, die sich auch in der Art und Weise ihrer Ausführung so von unseren modernen Verzierungen unterscheiden, dass sie nicht nur die Freude an den Piecen stören, sondern auch die Spielbarkeit so erschweren, dass ein weniger ausdauernder Spieler sie als ungeniessbar bei Seite legt. Nach meinen Untersuchungen sind die Verzierungen so unwesentlich, und ihr Beibehalten in keiner Weise von Ein

fluss auf den Gedanken selbst, dass man dieselben, ohne dem Charakter der Kompositionen zu nahe zu treten, meistentheils weglassen und da, wo sie zur Charakteristik des Hauptgedankens beitragen, sie ganz in unserer modernen Weise ausführen kann. Mögen die Stockgelehrten über diesen vermeintlichen Frevel ihr Verdammungsurtheil aussprechen, die Praxis geht doch über die Theorie. Auch die Philologen können nicht anders, als die todten Sprachen modern aussprechen, warum sollen wir es nicht auch thun und uns der Freude mit Abzug alles modrigen Beigeschmackes hingeben? **Rob. Eitner.**

Biographische Notizen.

Unter dieser Rubrik beabsichtigen wir kurze Notizen über musikalische Autoren zu veröffentlichen, die mehr oder weniger bekannt und über deren Leben und Stellung falsche oder gar keine Nachrichten vorhanden sind. Beim Studium der alten Werke findet man auf Titeln, Dedikationen und Vorreden so vielfache Notizen über Komponisten, dass wir uns der Hoffnung hingeben, dass es nur einer Mahnung bedarf, um zur allgemeinen Betheiligung an dem Gegenstande anzuregen.

Valentin Dretzel, Organist an St. Sebald in Nürnberg um 1637.

Caspar Neuinger, Organist an St. Egidien in Nürnberg um 1637.

David Schädlich, Organist im Spital zu Nürnberg um 1637.

Joh. Benedict Hassler, Organist an unser lieben Frauen in Nürnberg um 1637.

(Sigmund Theophilus Staden widmet diesen vier obigen Organisten und einigen andern Männern die „Kirchengesäng: Psalmen vnd geistliche Lieder von J. L. Hassler". Nürnberg 1637.)

KATALOGE. 1) 136. Verzeichniss des antiquarischen Lagers von H. HARTUNG in Leipzig. Musikalien, Theorie und Literatur der Musik. 1870. 2628 Nrn. — 2) Nr. 123. Musikalien-Verzeichniss, ausgegeben von C. F. SCHMIDT (vormals J. D. Class'sche Buchhandlung) in Heilbronn a/N. Musik für Pianoforte, Harmonium und Orgel. 1870. 76 Seit. — 3) Nr. 14. 1870. Katalog der Buch- und Antiquariats-Handlung von THEODOR ACKERMANN in München. Theoretische (Werke) und praktische Musik.

FEHLERVERBESSERUNG. **S. 141,** Z. 17 von unt. **premier** statt premeir. — **S. 144,** Z. 13 von unt. **1586** statt 1856. — **S. 196,** Z. 22 von ob. **wahrlich** statt wahrscheinlich. Im 1. Jahrgange S. 30 lies BRADE nicht Brode.

Mit diesem Hefte schliesst der zweite Jahrgang. Das Abonnement wird als fortgehend betrachtet, wenn keine Abmeldung stattfindet.

Hierzu 1 Bogen Beilage.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin, Schönebergerstrasse 25.

Druck von Otto Hendel in Halle.

Ferner ist im Verlage von C. Merseburger in Leipzig erschienen und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Brandt., Aug., pract. Elem.-Orgelschule. 2. Hefte à 1 Thlr. 3 Sgr.
Brauer, Fr., 180 leichte Choral-Vorspiele. Für Orgel. 3. Aufl. 1 Thlr.
Hentschel, E., evangel. Choralbuch, 4-stimmig für Orgel, mit Zwischenspielen. 6. Aufl. 2 Thlr.
Henning, Carl, Kleine Violoncelloschule. Op. 37. 22½ Sgr.
Schubert, F. L., Clarinettenschule. 22½ Sgr. — Trompetenschule. 22½ Sgr.
——— Practische Hoboeschule nebst Grifftabelle. 27 Sgr.
Schulz, F. A., Guitarreschule. 20 Sgr.
Struth, A., Flötenschule. 22½ Sgr.

Gesanghefte für Schulen, Gesangvereine ꝛc.

Brähmig, **Zionsklänge**. Sammlung einfacher kirchlicher Festgesänge für zwei- u. dreistimmigen Chor, mit Orgelbegleitung. 12 Sgr.
——— **Archiv für geistlichen Männergesang**, enth. 3- und 4stimmige Choräle, Hymnen, Motetten ꝛc. für Seminarien ꝛc. 2 Hefte à 12 Sgr.
Brandt, Chorgesangschule, enth. 165 Uebungen, 62 Choräle, 205 Lieder ꝛc., 3 Hefte nebst Commentar. 18 Sgr.
——— **Friedhofsklänge** für Männerstimmen. 3 Sgr.
Erk und Widmann, **Neue Liederquelle**. Periodische Sammlung ein- und mehrstimmiger Lieder für Schule und Leben. Heft I. II. III. à 3 Sgr.
Engel, 18 **Festmotetten** nach Worten der heiligen Schrift, für Kirchen-, Schul-Chöre und gemischte Gesangvereine. 2. Aufl. 12 Sgr.
Widmann, **Lieder für Schule und Leben**. 2. Aufl. 3 Hefte. 9½ Sgr.
——— **Kleine Gesanglehre** für die Hand der Schüler. 8. Aufl. 4 Sgr.
——— Sammlung **polyphoner Uebungen und Gesänge** für höhere Töchterschulen. 2. Aufl. 4 Hefte à 6 Sgr.
——— **Polyhymnia**. Zwei- und dreistimmige Chorgesänge mit leichter Pianoforte-Begleitung. Für Schul- und Frauenchöre. 2 Hefte à 12 Sgr.
——— Dreistimmige **Frauenchöre**. 2 Hefte à 6 Sgr.
——— **Chorschule**. Regeln, Uebungen u. Lieder, meth. geordnet. 4 Hefte. 18 Sgr.
——— **Zweistimmige Motetten** mit Pianof. oder Orgel. 7½ Sgr.

Ernst Hentschel.

Lehrbuch des Rechenunterrichtes in Volksschulen. 8. Aufl. 1⅕ Thlr.
Aufgaben zum Kopfrechnen. 9. Aufl. 2 Hefte à 10 Sgr.
Rechenfibel. 38. Auflage. 1½ Sgr.
Aufgaben zum Zifferrechnen. 24. Aufl. 4 Hefte. 7½ Sgr.
Antwortbüchlein zur Rechenfibel. 3. Aufl. 3 Sgr.
Antwortbüchlein zu den Aufg. z. Zifferr. 10. Aufl. 12 Sgr.
Aufgaben über die Decimalbrüche. 3. Aufl. 2 Sgr.
Antwortbüchlein dazu. 4 Sgr.
Hundert Rechenaufgaben, elementarisch gelöst. 5. Aufl. 7½ Sgr.
Die neuen Maße und Gewichte als Gegenst. d. Volksschulunterr. 2 Sgr.

☞ **Von den Aufgaben zum Zifferrechnen ist auch eine neue Bearbeitung nach dem neuen Maß und Gewicht (Ausgabe A) erschienen.**

Moritz Hill.

Biblische Geschichten a. d. Alten u. Neuen Test. f. Volksschulen. 2. verm. Aufl. 8 Sgr.
Kleine Erzählungen für Kinder. 2. verm. Aufl. mit 28 Bildern, geb. 15 Sgr.
Unterrichtsbücher für Taubstummen-Anstalten:
a) **Lesefibel**. 3. Aufl. 5 Sgr. b) **Erstes Wörter- und Sprachbuch**. 2. Auflage. 6 Sgr. c) **Elementar-Lesebuch**. 3. Aufl. 2 Bändchen à 12 Sgr. d) **Lesebuch für Oberklassen**. 3. Aufl. 12 Sgr. e) **Bildersamlung**, enthaltend 24 colorirte Tafeln. Neue Auflage. 2 Thlr.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.